tebeosfera

cultura gráfica

ESPECIAL
ARGENTINA

2008

ÍNDICE

EDITORIAL : Tebeosfera convoca, de JAVIER MORA BORDEL, MANUEL BARRERO

Tiempo varado. Historieta, arte y cultura en la Argentina del siglo XX, de LAURA VAZQUEZ

Investigaciones y análisis teóricos sobre la historieta argentina, de CARLOS R. MARTINEZ

Héctor Germán Oesterheld. De El Eternauta a Montoneros, de ROBERTO HÉCTOR VON SPRECHER

La eternidad caduca, de JAVIER MORA BORDEL

Oesterheld y Breccia. Los mitos del tiempo, de NINO ORTEA

Oesterheld - Paco Urondo: La palabra justa, de FERNANDO ARIEL GARCÍA

Reportaje a Alberto Ongaro, un grande de la historieta, de NORBERTO RODRÍGUEZ VAN ROUSSELT

Hugo Pratt ¿italiano en Argentina o argentino en el Mundo?, de OSCAR DE MAJO

* El invento Ray Collins, de IVÁN DE LA TORRE

Quino después de Mafalda?, de OSCAR DE MAJO

Alquimia pop. Un acercamiento a la obra de Ricardo Barreiro, de EZEQUIEL DELLUTRI

Bárbara de Barreiro. Guía de episodios, de EZEQUIEL DELLUTRI

* As de pique. El cielo asesino, de ANTONIO SANTOS

Cuestión de tiempo, de Juan Giménez, de NINO ORTEA

Basura. Discurso distópico, de ANTONIO SANTOS

En presencia del mago, de FERNANDO CALVI

Sobre nombres y sueños, entrevista con Quique Alcatena, de JAVIER MORA BORDEL, MANUEL BARRERO

El bárbaro y el porteño. El Conan de Quique Alcatena, de NORMAN FERNÁNDEZ

El día que Batman fue pirata, de OSCAR DE MAJO

Dentro del laberinto con Mazzitelli y Alcatena, de NINO ORTEA

Buenos Aires en la historieta argentina, de CARLOS R. MARTINEZ

La literatura en pedazos, de LUCAS BERONE

Nueva semblanza. Entrevista con Carlos Trillo, de JAVIER MORA BORDEL, MANUEL BARRERO

* La historieta realista argentina, de ROBERTO HECTOR VON SPRECHER

Un asco de Historia, de JORGE PALOMERA

Palabras encadenadas. Entrevista con Diego Agrimbau, de JAVIER MORA BORDEL

Las mejores pesadillas. Legión de Salvador Sanz, de EZEQUIEL DELLUTRI

Tras las viñetas, de JAVIER MORA BORDEL

Fierro. El regreso, de ANDRÉS ACCORSI

De cómo sonamos a Maneco, de FERNANDO ARIEL GARCÍA

Asunción y Génesis para una nueva historieta latinoamericana, de JAVIER MORA BORDEL

La Argentina que recuerda, de JAVIER ALCÁZAR

Las fotonovelas de Cinemisterio, de HÉCTOR PÉREZ EDÍA

Socializar la historieta - la historieta en las escuelas, de CÉSAR CARRIZO

EDITORIAL PARA TEBEOSFERA 2ª ÉPOCA, NÚM. 1. ESPECIAL ARGENTINA

Edición:

TEBEOSFERA (2008, TEBEOSFERA) -2ª EPOCA- 1, 16-IX-2008

Palabras clave / Keywords:

Editorial Tebeosfera/ Editorial Tebeosfera

TEBEOSFERA CONVOCA

Desde que en 2002 se identificó la *blogosfera* como un área aparte en el ámbito de internet y los *ciberterritorios* comenzó una revolución en los medios sociales en el seno de la propia red internet. El modo tradicional de ofrecer información y documentación se ha visto profundamente modificado y una oleada de usuarios que operaban en el mundo del conocimiento unilateralmente se convirtieron de repente, por arte de la democratización, en usuarios informadores. Entre los medios monopolistas creció el temor a la banalización y a la dispersión de la información. Además, se daba (se da) la circunstancia de que si bien este nuevo espacio de la comunicación es *virtualmente* infinito, parece que en él hay que ir abriéndose paso a codazos.

Lo importante es que ha cundido un sentimiento de libertad que convoca y agrupa a todos. Los nuevos receptores/informadores, los *blogueroswikis*, inflaman la actualidad con este grato sentimiento de libertad. Con el advenimiento de esta transformación de estructuras de la comunicación, no han tardado en querer demonizarlas los estamentos enraizados y descalificarlas con tono apocalíptico. No es cierto que la nueva distribución participativa de la red, los blogs, esté exclusivamente urdida por *diarios autobiográficos de adolescentes exhibicionistas* (lo decía J.L. Cebrián en su discurso en la RAE hace unos meses). Pero también es verdad que, debido precisamente al enorme número de focos informadores, con tiempo limitado a veces para incorporar *su* propia información, no existe una plataforma de trabajo conjunta, coordinada y estable. Por ejemplo, un sistema de ordenación y catalogación de nuestra historieta y de los tebeos. Siempre podemos aguardar a que miles de *blogueros* y *foreros* y *wikis* vayan entretejiendo una red de vínculos con información sobre la historieta y el humor gráfico, al albur de sus conocimientos (como ya se ha hecho y se está haciendo). La otra opción era hacer otra revolución, a la contra, con orden y reflexión, coordinando a un colectivo de estudiosos y divulgadores para obtener el mismo fin, bien que dirigido siguiendo una metodología concreta.

Eso hacemos en *Tebeosfera*. No deshojamos la actualidad, sólo la señalamos. No estamos a la última, reflexionamos sobre lo más reciente. No nos ceñimos a las modas, creemos importante recuperar lo olvidado. En dos meses hemos desarrollado una labor que hubiera sido impensable hace una década: revisar y corregir cientos de fichas de un catálogo inicial sobre nuestros tebeos; añadir más de ocho mil fichas de números de

esas colecciones; incorporar decenas de artículos y reseñas sobre tebeos, con datos e imágenes rescatadas. Los visitantes distintos (distinta IP) que se han asomado en esos dos meses a *Tebeosfera* han sido: 17.000. El total de páginas visitadas, 222.349 a fecha de hoy. Solicitudes, más de dos millones.

Poco es. Empero, las *visitas* no son lo importante para nosotros. Esto no es un negocio ni un laberinto de jactancias. No necesitamos *interdebates* ni pretendemos inaugurar *cibergéneros* nuevos. Es apetecible, pero interesa más, urge más, ahora, recuperar el conocimiento / reconocimiento de este medio que amamos. Sin esa baza difícilmente podrá franquearse la muralla que la Cultura interpuso tiempo ha frente a las viñetas. Continuaremos por este camino mientras tengamos aliento, acaso satisfaciendo menos al aficionado que beneficiando al propio medio. Pues el *medio* es el fin en este caso.

Tras un número 0, así signado por razón de hallarnos todavía en periodo de formación, inauguramos un número 1 que debería satisfacer al interesado medio a la historieta. Hemos mejorado la estructura general, el funcionamiento de la base de datos, las hipervinculaciones y las secciones. En el lapso de dos meses (veteados, no lo olvidemos, por la indolencia de agosto) se han unido a nuestra empresa algunos colaboradores, que trabajan revisando fichas y aportando datos de relevancia y cuya labor es inestimable: Andrés Álvarez Pérez, Adolfo Gracia, Manuel Díaz Bejarano. Y también vamos acogiendo firmas de peso en el panorama historietístico nacional y mantenemos la necesaria vinculación con los temas de actualidad con ayuda de redactores como Antonio Santos, de verbo ágil y miradas propias, algo nada fácil de encontrar hoy (no obstante la atomización de la opinión aludida, que presuntamente genera variedad). Aún queda camino por andar, pero ya se ve una luz al final. Y esa luz está llena de promesas.

UN ESPECIAL DEDICADO A LA HISTORIETA ARGENTINA

Quizás pueda sorprender que hayamos escogido la historieta argentina como tema central para abrir este primer número de *Tebeosfera*. Es evidente que el interés general está enfocado hoy hacia las innumerables novedades orientales, la incesante calidad francobelga o los *blockbuster* estadounidenses, que no dejan de asomarse a la gran pantalla. Pero también queríamos hacer palmario que el medio evoluciona en todos los ámbitos y que el caso argentino, historietísticamente, ha sido uno de los fenómenos más interesantes en cuanto retroalimentación de fórmulas creativas.

El cómic en Argentina ha vivido un fenómeno de dualismo, perenne y progresivo, que ha afectado a todos los componentes de su estructura social -tanto a los vértices del mercado, como a los autores y su obra-, cercano a la paradoja de no ser por sus tintes mercantilistas, en este caso es causa y efecto, término y orientación). Dentro de los ámbitos de mercado observamos los primeros efectos de esta caracterización: por un lado, si bien no posee el protagonismo internacional de antaño –buena prueba de ello podría suponer la exposición argentina organizada por José Muñoz, presidente del jurado de *Angoulême 2008*, si comparamos las muestras y las retrospectivas de los años dorados con un panorama contemporáneo reducido a su mínima presencia-, sus autores nutren los más variados mercados con su compromiso laboral. El artista argentino se ha convertido en un valor seguro de cara a las editoriales de medio mundo. La máxima extensión de la filosofía del capital: el máximo rendimiento, a la mitad, o aún menos, del costo. Por otro lado, si, tras su estrepitosa caída, la industria editorial de la historieta argentina da muestras de cierto relanzamiento con el impulso de nuevas editoriales, no deja de ser producto de la buena voluntad de unos autores que prácticamente editan sin cobrar (el grueso de su producción se da en otros mercados que irónicamente, dada la crisis de su país, sí le reportan beneficios), o bien porque el autor novel está siempre ávido de ver sus páginas impresas al precio que sea.

Esta división, de ser asumida la premisa, debemos considerarla como longitudinal, nunca transversal, donde conviven una serie de composiciones de carácter más comercial, junto a otra más elevadas en tono e intención. Dos planos superpuestos dentro de la psique ecléctica de unos autores capaces de exaltar y de embellecer, al mismo tiempo, animados por la necesidad de un mercado en continua ebullición al cual han de adaptarse y plegarse para mantener las mínimas exigencias de su estatus. Este encadenamiento tendrá su último eslabón en un ideal artístico plural y amplio, pero no por ello menos populista. Los rasgos coetáneos dentro de este marco conceptual van de la mano del clasicismo "moderno" y "trasgresor", aprendido de la

historieta argentina más clásica (la referencia incuestionable), pero pretenden una libertad absoluta para crear y distorsionar las formas: la condensación conceptual y la complejidad en la expresión. El dinamismo de los creadores argentinos desea y crea una sensación constante de movimiento, de frescura, de rejuvenecimiento, a pesar de las dificultades de edición y autoedición de la década final del siglo pasado.

Tebeosfera asiste a la conformación del nuevo modelo de historieta argentino y quiere participar en la confección de su análisis interpretativo. Un estilo propio, de facetas multiformes en la composición minuciosa y detallada del buen hacer ornamental, decorativo y suntuoso, repleto de los contrastes de visiones distintas pero encadenadas dentro de un mismo marco ya sea teórico, ya sea, fundamentalmente, creativo.

Para ello hemos recurrido a los más doctos intérpretes de aquella historieta, doctores y universitarios de Buenos Aires y Córdoba e investigadores de otras localidades, que nos ceden lo mejor de sus trabajos. Laura Vazquez hace un repaso panorámico a la historieta de su país durante el siglo XX pendiente de las transformaciones en las industrias culturales. R.H. Von Sprecher nos cede todo su conocimiento sobre la obra y trayectoria de H.G. Oesterheld, el puntal más destacado de la historieta en su país. Andrés Accorsi nos ilustra sobre la etapa actual de Fierro, paradigma de la renovación de los cómics en Argentina. Javier Mora nos relata un viaje por la más rabiosa actualidad de los cómics argentinos. Lucas Berone reflexiona sobre la relación, aparentemente directa pero en discusión, entre literatura y cómic. Carlos R. Martinez nos invita a pasear por las calles de Buenos Aires de la mano de las viñetas. Además, entrevistamos a dos grandes autores: Carlos Trillo y Quique Alcatena, revisamos la publicación híbrida *Cinemisterio* y, para próximos días iremos publicando artículos sobre otros asuntos, como los nuevos autores de *Fierro*, los cómics de gauchos, Barreiro y su creación Bárbara, una completa revisión a la jugosa revista sobre historietas *Sonaste Maneco* y, aparte de otros muchos asuntos y publicaciones puramente argentinas, abriremos fichas sobre tebeos españoles que contuvieron obras procedentes de Argentina.

En cierto modo, ese concepto asociado a la historieta argentina, el del 'héroe colectivo' nos define: en *Tebeosfera* trabajamos alejados del espíritu personalista del *blog* con el fin de beneficiar a todos partiendo del trabajo de muchos. Quien desee unirse a este sueño que sepa que en esta caravana siempre hallará un hueco.

Participa, pues.

Javier Mora, redactor jefe de *Tebeosfera*
(y coordinador de esta edición especial)
Manuel Barrero, director de *Tebeosfera*.

TIEMPO VARADO. HISTORIETA, ARTE Y CULTURA EN LA ARGENTINA DEL SIGLO XX

LAURA VAZQUEZ

Origen:

Traducción de "CUADROS Y MÁRGENES: LOS LAZOS ENTRE HISTORIETA, ARTE Y CULTURA" • DESLINDES : ENSAYOS SOBRE LA LITERATURA Y SUS LÍMITES EN EL SIGLO XX

Edición:

Deslindes : ensayos sobre la literatura y sus límites en el siglo XX

TEBEOSFERA (2008, TEBEOSFERA) -2ª EPOCA- 1, 16-IX-2006

Resumen / Abstract:

El siglo XX llevó a la historieta argentina al límite de su propio nombre, a la extenuación y a la fatiga de la unidad que alguna vez la había constituido y a una apertura insospechada de sus alcances y potencias. La evolución de una historieta nacional, capaz de proponer variedades nuevas de mundo, o transformar el mundo tal cual es, o sencillamente negar el estado de las cosas. Por esa vía, la autora se propone examinar el modo en que esos fantasmas que las sociedades inventan se relacionan con la misma.

Notas: Este trabajo es un extracto del trabajo originalmente publicado en Deslindes.

TIEMPO VARADO: HISTORIETA, ARTE Y CULTURA EN LA ARGENTINA DEL SIGLO XX

La narrativa en secuencia gráfica plantea a partir del relato dibujado un modo singular de configuración del lenguaje. En tanto producto de la industria cultural, la historieta participa en la conformación de las subjetividades así como en procesos más amplios de construcción de la hegemonía. Y es en este sentido, que constituye una forma activa en los debates culturales de un período. La historieta se trata de un medio con características particulares en el mercado de productos estandarizados y masivos, de ahí que las relaciones entre alta cultura, cultura de masas y cultura popular, se vuelvan especialmente complejas a la luz de su experiencia.

Partamos entonces de dos problemas centrales: la musealización de la historieta y la vieja discusión sobre su falta de legitimación en el campo cultural. En el primer caso, podemos notar que hacia finales de la década del ochenta, se intensifica el culto al pasado de la historieta argentina. A través de encuentros, eventos y publicaciones, los historietistas y actores vinculados al medio, asumen empresas de glorificación en donde el lema pareciera ser: el recuerdo total y la evocación de un pasado perdido. Las miradas aparecen teñidas una y otra vez por un mismo tono nostálgico, un ritmo monocorde que perpetúa el pasado de la llamada "edad de oro nacional de la historieta". Este primer eje, está relacionado con la expansión de la cultura de la memoria característica de la historia reciente. En términos globales, nuestro período ha sido definido por algunos críticos de la cultura como "una era de coleccionistas".[1]

De este culto al pasado (en el que la moda *retro* juega un papel clave) no están exentas la mayoría de las perspectivas sobre la historieta. Un número muy significativo de autores y lectores, reúnen en sus casas colecciones de revistas (cuidadosamente encuadernadas) con el argumento de un supuesto "valor histórico" de esos materiales. Tras los argumentos, aparece la sombra, siempre inquietante, de la "identidad nacional", "la cultura argentina" y "lo popular". Sin embargo, ¿qué imaginarios locales y qué subjetividades movilizaron esas

historias narradas en las revistas argentinas?, ¿dónde buscar "lo argentino" en las tiras gráficas y las series?, ¿en la nacionalidad de sus autores? ¿En la temática de los relatos?, ¿en sus públicos?, ¿de qué estamos hablando cuando hablamos de "historieta nacional"?

Históricamente, los guionistas y dibujantes argentinos además de producir para el mercado interno de revistas, han trabajado para mercados transnacionales. El hecho de que sus obras circulen por el mundo, no implica necesariamente que "la historieta argentina pierda su identidad" como se sostiene hasta el hartazgo en los discursos. Cabe notar que esta preocupación, cobra impulso hacia finales de la década del ochenta y desde allí en más es una constante en el campo. Justamente, la idea de "un tiempo pasado y mejor" de la historieta argentina está más relacionada con la ausencia de políticas de edición local que con una supuesta "extranjerización" de las obras, las series y las revistas.

El segundo punto para analizar tiene que ver con la pregunta (ya bizantina) sobre su lugar de legitimación. Este enfoque aparece por primera vez hacia finales de la década del sesenta, a través de la articulación entre el arte, la academia y la historieta.

Los préstamos de la literatura a la historieta están en los mismos orígenes de las revistas de aventuras. El espacio de las revistas, que dio lugar a la variación casi infinita "de una única historia", fue el refugio de los folletines, fotonovelas y novelas semanales. Se trata de un "territorio de literatura marginal", en el que la historieta ha sido frecuentemente ubicada. Sin embargo, sus ficciones más que inscribirse en el imaginario de los llamados "textos de la felicidad"[2], característicos de los magazines populares, lo hacen en una trama de la peripecia o la fantasía. Precisamente, una diferencia central entre la novela psicológica y de trama sentimental (propia del relato folletinesco) y la historieta es que esta última plantea una trama del conflicto en el que la felicidad o la desdicha se disputan siempre en el terreno de lo extraordinario. El hecho de que ambas narraciones (la historieta y las novelas semanales) compartan algunas características como la de ser relatos por entregas (la fórmula de tipo *continuará* en su edición), así como pertenecer a un mismo espacio de distribución comercial (el quiosco), no significa que formen parte de un mismo universo de representación. Ni siquiera en los primeros años en los que las novelas industriales y la historieta compartieron formas híbridas, pueden pensarse ambos medios como formando parte de un mismo lenguaje. Las historietas y las novelas semanales tienen convenciones diferentes, cada medio tiene sus *clichés,* estilos y formas específicas. No es posible superponer relatos por entregas e historietas sin caer en contradicciones, si se quieren interpretar negociaciones, redes y contextos de producción.

Ahora bien, entonces si la historieta ha sido incluida (pese a sus diferencias) en una matriz de "baja literatura", es sugerente analizar las distinciones estéticas de estas narrativas y, fundamentalmente, preguntarse por qué la historieta ha sido posicionada junto a las narraciones periódicas de los primeros años del siglo veinte. La pregunta es: si no es literatura (a secas)..., ¿por qué ha de ser "literatura marginal"?

La idea es recurrente y aparece ligada a la preocupación por la legitimación. Sin embargo, la suposición de que la historieta es parte de un circuito de edición de *literaturas marginales* es una creencia falaz. La historieta es parte de una cultura impresa de narraciones en secuencia gráfica y su carácter masivo eclipsa la posibilidad de pensarla como "marginal". Esta valoración ha surgido, más bien, de intereses que intentaron una relación de la historieta con la literatura y con la alta cultura en general.

En resumen, la propuesta de este ensayo es revisar distintos momentos en los que la historieta se relacionó con la literatura y con otras manifestaciones de la alta cultura. La organización de los temas sigue parcialmente la reconstrucción histórica ya que no se trata de hacer una cronología de la historieta sino de abrir secciones que condensen problemas significativos para el análisis. Mi hipótesis es que este panorama nos permitirá analizar el modo en que la historieta procuró reclamar un lugar de afirmación en la alta cultura. Su permanente búsqueda de legitimación puede ser investigada a la luz de diferentes "casos". Revisemos, entonces, estas mixturas para poder extraer algunas conclusiones.

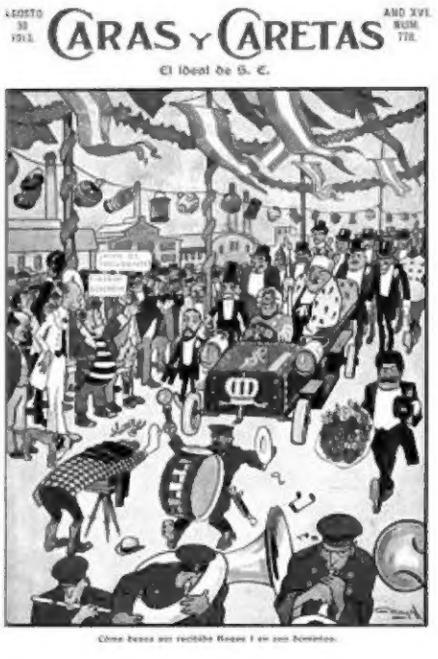
Los inicios: la historieta fabulada

Sabemos que palabra escrita e imagen no siempre fueron juntas y, en el caso argentino, hay que recorrer un largo camino si queremos rastrear los antecedentes de la historieta nacional. Un breve panorama, nos lleva a finales del siglo XVIII, en donde tienen lugar ilustraciones satíricas y caricaturas políticas publicadas en los periódicos del Virreinato. Pero todavía no podemos hablar de historietas en su sentido actual. Se trata de ilustraciones que integran dibujo y palabra pero que, al ser en un único cuadro, no permiten la narración secuencial, es decir, la posibilidad de leer de modo horizontal y de izquierda a derecha cuadros o viñetas.[3]

Por lo tanto, habrá que esperar la llegada de los magazines populares y las revistas masivas para que la historieta surja como lenguaje específico y se diferencie del *cartoon* humorístico y el chiste unitario. Subrayan Carlos Trillo y Guillermo Saccomanno:

"pese a los intentos secuenciados de sus predecesoras, las primeras historietas pueden ser ubicadas claramente en Caras y Caretas. Ya en 1898 (año en que comienza a aparecer la revista) hay unos tímidos intentos de publicidad desarrollada en cuadritos para el bazar Penk y los relojes Escassany. Debemos volver a Cao, Zavattaro y Giménez para hallar las primeras historietas nacionales. Y es Cao el que primero se aproxima a una narración moderna en una larga serie de viñetas de actualidad publicadas a partir de 1902".[4]

En consecuencia, es en el nicho que contiene la sátira de actualidad, en donde hallamos las primeras narraciones secuenciales. Algunas de las revistas que promovieron el nuevo género son: *El Mosquito* (1863), *Don Quijote* (1884), *Caras y Caretas* (1898), *PBT* (1904), *El Hogar* (1904) y *Tit Bits* (1909). Puntualmente, es *Caras y Caretas* la que publica la primera tira con personajes fijos y con continuidad semanal: "Viruta y Chicharrón" (1912) del dibujante Manuel Redondo. Un mes más tarde, Dante Quinterno dibuja para el diario *Crítica* la clásica familia del indio Patoruzú (dentro de la historieta "Don Gil Contento"), personaje que unos años más tarde tendrá su propia revista.



Estas primeras publicaciones, abonan el campo para que hacia finales de la década del veinte surja el primer semanario totalmente dedicado a la historieta: el dibujante y empresario Ramón Columba lanza *El Tony* (1928), revista de con formato grande e impresa a tinta de un color. El material importado ocupa la mayor parte de la revista, fundamentalmente: se editan series compradas a bajo precio a los sindicatos extranjeros. Es clave la función del sindicato en estos años de la producción nacional, siendo el caso más significativo el del grupo norteamericano *King Features Sindicate*. Paulatinamente, los autores nacionales ocuparán el staff central del semanario, dada la necesidad editorial de abastecer a una importante masa de consumidores y a una creciente competencia en el mercado de revistas.[5] Las tiras de historietas en los diarios tendrán lugar años más tarde, cuando el diario *La Nación*decide publicar la tira humorística "Bringing Up Father" (1920) o "Pequeñas delicias de la vida conyugal" como se tradujo en el país.[6] A propósito Jorge Rivera plantea que "los diarios argentinos, recién acusarán el impacto del éxito historietístico a comienzos de la década del veinte, cuando la historieta internacional, en su forma moderna, tiene no menos de treinta años de vida".[7]

Pese a ello, la llegada de la década del treinta es prolífica para la historieta en el campo de la prensa nacional. Revistas como *El Gorrión*, *Mustafá*, *Rataplán*, *Tit Bits*, *Barrilete* y *Pololo* publican exitosas historietas. Siguen sus pasos, importantes diarios como *Crítica* (1929), *La Prensa* (1929), *El Mundo* (1931), *Noticias Gráficas* (1935) y otros medios gráficos del período. Finalmente, las décadas posteriores, afirmarán estilos propios, formas narrativas renovadas y el asentamiento de nuevos talentos nacidos al calor de la próspera profesión.

Es central el papel que juega durante estos primeros años la editorial de Dante Quinterno, particularmente, su revista de historietas *Patoruzú* (a mediados de la década del cuarenta llamada *Patoruzito*) que comienza a ser editada en 1936. Todas las historias de esta editorial concluían con la expresión "continuará la próxima semana" siguiendo la fórmula por entregas de las novelas de folletín.

Para concluir con esta etapa, cabe resaltar que durante estas décadas la historieta está directamente relacionada con una manera de contar basada fundamentalmente en componentes orales tomados de chistes, leyendas, fábulas, coplas y otros repertorios de las culturas populares. Durante estos años es notoria la importancia que las historietas dan a los aspectos "de la letra" en detrimento de los aspectos gráficos y visuales. La adaptación de clásicos de aventuras y novelas populares constituye el *leit motiv* de esta etapa en donde el género de la gauchesca, el western, las aventuras medievales y la intriga policial ocupan el centro de los relatos. Se trataba de un tipo de narración esquemática heredera, básicamente, de los recursos de la novela popular y que con el paso del tiempo irá perdiendo vigencia.

Son años en los que la letra empobrece al dibujo, años en los que la historieta se mira en el espejo de la literatura. Habrá que esperar la llegada de los años cuarenta (cuando surge la figura del guionista) para que el

lenguaje comience a buscar su especificidad narrativa. Y será precisamente de la mano del escritor de historietas Héctor Oesterheld cuando el lenguaje, en Argentina, emprende una dinámica propia.

Los años dorados: el oficio, la literatura y las fronteras de la aventura

La historieta argentina forjó su identidad durante la llamada Época de Oro, período comprendido entre las décadas de 1940 y 1960. Hacia mediados de los cincuenta "se editan más de 165 millones de ejemplares anuales de revistas de historietas, la mitad del total del material que se lee en el país".[8] Algunas editoriales y agencias que durante ese lapso publicaron revistas con historietas populares y masivas fueron: *Columba* (1922), *Abril* (1943), *Acme Agency* (1950), *Muchnick* (1950), *Codex* (1951), *Frontera* (1957). A partir de los setenta, algunas de estas empresas desaparecen de la escena editorial. La crisis tomó su forma más significativa con el cierre en 1963 de editorial *Frontera,* creada por el guionista Héctor Germán Oesterheld.

Es clave el papel que tiene editorial *Abril* durante las décadas del cuarenta y cincuenta en el mercado de historietas argentinas. Autores como Hugo Pratt y Héctor Oesterheld comenzaron a hacer sus excepcionales historietas en esta empresa.[9] De hecho, Oesterheld inicia su carrera como guionista de la mano de Cesare Civita, dueño de *Abril.* Es el mismo Civita quien le propone al autor escribir guiones de historieta para la revista *Misterix*. Oesterheld hasta ese momento, había dado sus primeros pasos como narrador de cuentos infantiles y crónicas de divulgación científica. Su primer trabajo para *Abril* fue "La vida en el fondo del mar", para la colección *Hoy y Mañana*, un texto que le encarga Boris Spivacow y que el autor resuelve con destreza dada su habilidad narrativa y su formación científica de geólogo. Luego, colabora en colecciones infantiles como *Bolsillitos*, *El diario de mi amiga* y *Gatito* entre otras publicaciones del catálogo editorial.

"Hasta que un día, ahí, en Abril, me preguntaron si me atrevía a escribir historietas. Yo, lo confieso, hasta ese momento no había leído nunca historietas. Leí, sí, literatura, libros de aventuras, cualquier cantidad. Y también policiales de todo tipo (...) Mi cultura de aventuras tiene esa procedencia, no la historieta".[10]

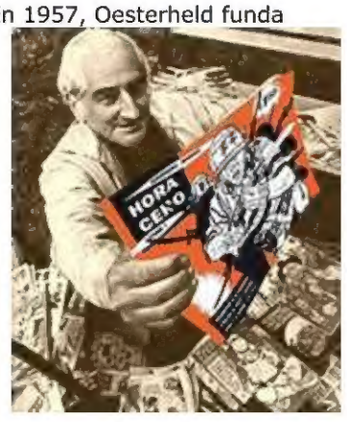
El pasaje del lector cultivado al narrador profesional marca significativamente la carrera como guionista de Oesterheld. Su experiencia es la del experto que mediante sus relatos ejerce una pedagogía moderna. Al igual que los diarios y revistas masivas del período, Oesterheld mezcla la ciencia y la información con la quimera y el imaginario técnico.[11] Ciencia, fantasía, invención y tecnología son temas centrales en los guiones de Oesterheld durante las décadas del cincuenta y sesenta. De ahí, que pueda vinculárselo a figuras como las de Horacio Quiroga o Roberto Arlt, siguiendo una tradición implantada en la imaginación porteña en las primeras décadas del siglo XX.[12] Su caso sirve para analizar los vínculos entre literatura e historieta en este tramo de la historia del medio. Pensemos que la profesión de guionista aún no existía en los primeros años de la década del cuarenta. Los editores y gerentes "debían salir a buscar" a los escritores de historietas en un momento en que la industria nacional de revistas de historietas no estaba consolidada. Señala Boris Spivacow, Director de Publicaciones de *Abril:*

"Yo quería elevar el nivel de las historietas argentinas. Hablé con varios autores y muchos me miraban con mala cara. En aquel tiempo la historieta se consideraba un género sub-literario, marginal, como el policial... era basura, que también se escribía como literatura. El único escritor que aceptó, pero vergonzosamente, con un apellido supuesto, fue Conrado Nalé Roxlo. Tenía que jubilarse, y si trabajaba con asiduidad haciendo historietas pasaba a ser colaborador permanente y podía retirarse con una jubilación mayor. La persona que comenzó a escribir historietas a raíz de mi invitación fue Oesterheld. Él se puso a hacerlas y resultó ser uno de los mejores del mundo".[13]

No obstante, Oesterheld asume una postura reflexiva sobre su propio oficio, el trabajo como circunstancia:

"Cuando pienso en el grupo familiar que me insiste para que haga la gran novela...y sí, da más status (...) Personalmente, me siento mucho más satisfecho escribiendo para una masa de lectores. Pero, también pongamos un poco los pies sobre la tierra. Casi ninguno de los grandes escritores escribió en condiciones ideales. Yo creo que el libro viene cuando tiene que venir. Y si uno no lo ha escrito es porque la condición de uno no está para eso. Estoy segurísimo que cuando Hernández escribió Martín Fierro, no tenía todo el dinero del mundo ni estaba feliz con su circunstancia. Por el contrario, ustedes saben cómo lo hizo".[14]

No pasarán muchos años para que Oesterheld madure su propio proyecto editorial. En 1957, Oesterheld funda editorial *Frontera*, denominada en el ambiente de historietas: "la cuna de la historieta moderna nacional". Justamente, sus revistas *Hora Cero* y *Frontera* se distancian del maniqueísmo presente en las revistas del período. Por primera vez en la historieta nacional se producen tramas en donde se cuestiona la validez del acto heroico tal como se entendía hasta el momento. En el número uno de la revista *Hora Cero Suplemento Semanal*, el 4 de septiembre de f1957 se publicaba la mítica historieta "Una cita con el futuro: el Eternauta; memorias de un navegante del porvenir", ilustrada por Francisco Solano López. La historia se publicó semanalmente hasta el número 106, el 9 de septiembre de 1959.



Sus personajes rompen con los estereotipados héroes de aventuras característicos de las primeras décadas de la Edad de Oro. Finalmente, en 1961 Oesterheld vende los títulos de *Frontera* al empresario Emilio Ramírez en concepto de "pago de deudas". Así termina el sueño de la editorial propia:

"La editorial se fue quedando sin dibujantes y el mismo guionista, que era yo, andaba mal. En esa época yo, si no había dejado de creer, le andaba cerca" (Héctor Oesterheld).[15]

En la "vereda de enfrente" se hallaba editorial *Columba* que edita los álbumes *Intervalo*, *Fantasía* y *D' Artagnan*. Estas revistas no igualan la calidad argumental y gráfica de las ediciones de *Frontera* y apuntan a un mercado masivo de consumidores. Hacia finales de los sesenta sus publicaciones se posicionan fuertemente en la industria de revistas:

"Hacia 1960, o 1961, algunas grandes empresas de cómics de Inglaterra hicieron ofertas imposibles de rechazar a los mejores dibujantes argentinos y eso debilitó a Hora Cero y Frontera y llevó a la editorial Columba a masificar su producción disminuyendo la calidad de sus historias. A Hora Cero eso la mató. A Columba le produjo una larga primavera en las ventas (sobrepasando los 100.000 ejemplares de tirada su cinco revistas en circulación) porque, seguramente, se dirigía a un público menos preparado y al que no tenían ni la más remota intención de mejorar mostrándole cosas de mayor calidad". [16]

El tiempo de la vanguardia y la alta cultura

Con la caída de *Frontera* y a partir de mediados de los sesenta, la historieta deja de ser territorio privilegiado del escapismo para avanzar en direcciones estéticas y temáticas nuevas. La convivencia de registros de la "alta cultura" y de registros de la "cultura menor" es evidente en estos años, momento en el que los juegos estéticos ocupan los debates artísticos.

Subraya Pablo De Santis:

"los años sesenta también significaron el descubrimiento de otros géneros menores, como la fotonovela, el folletín, las películas clase B, y fenómenos ligados a la cultura popular , como el kitsch. En el comic este rescate coincide con una renovación nacida desde el interior de la historieta".[17]

Se trata de un momento en el que los límites entre el arte y la cultura de masas se vuelven nebulosos. Las exploraciones condensan desde distintos lugares, la sensibilidad de la época. No cabe aquí hacer referencia a la extensa bibliografía sobre la década del sesenta, sobre el papel de la vanguardia, el arte y la política. Cabe, en cambio, advertir que en la reivindicación de los llamados "géneros menores" la historieta jugó un papel fundamental. La irrupción de los nuevos lenguajes mediáticos y de las nuevas formas estilísticas narrativas, alcanza su clima de exaltación a mediados de la década del sesenta. El hiperrealismo en la historieta de finales de la década recoge influencias de distintos medios, fundamentalmente, del cine y la pintura. Las historietas de vanguardia acopian técnicas e ideas del expresionismo, los anuncios de neón y las estéticas *camp*. La difusión del pop fue leída en clave teórica y tendrán lugar diversas experiencias culturales como los happenings, el colectivo "Arte de los Medios de Comunicación de Masas", la muestra rosarina de "Tucumán Arde" y el Centro de Artes Visuales del Di Tella. Los trabajos de Oscar Masotta, entre otros, evidencian un conjunto de ideas que no sólo reformularon la noción de arte, sino que también pusieron en cuestión las formas instituidas de la política. Pero precisamente, en el momento en que la historieta nacional rompe con algunos patrones de producción convencional, el consumo en términos de ejemplares vendidos por revista, decae, imprevisiblemente.

A mediados de los sesenta las grandes editoriales sacan del mercado las revistas semanales de historietas para reemplazarlas por la fórmula editorial de los mensuarios. Esta estrategia estuvo vinculada a la caída en las ventas de los ejemplares semanales.

La primera mitad de la década del sesenta marca la crisis: con el cierre de editorial *Frontera* en 1963 y con la transformación de las revistas populares. Un año antes de la caída de *Frontera*, la revista *Patoruzito* sufre importantes cambios: reduce su tamaño, reinicia su numeración como mensuario y presenta historietas completas e importadas abandonando así la clásica fórmula por entregas de títulos nacionales. Este pasaje del semanario al mensuario es clave no sólo en las revistas de *Dante Quinterno* sino en las estrategias de supervivencia que adoptan el resto de las editoriales.

Por lo tanto, si a finales de la década del sesenta la historieta irrumpe en nuevos escenarios (el campo artístico y el intelectual) será también por esos años, cuando se produce un retroceso en el consumo de revistas por parte de las capas populares.[18] A partir de este momento, el mercado tradicional de revistas, dejará para siempre atrás sus míticos "años dorados".

El happening de la historieta: literaturas dibujadas, Masotta y El Di Tella

Entre el 15 de octubre y el 15 de noviembre de 1968, en el *Instituto Di Tella*, tuvo lugar la "Primera Bienal de la Historieta y el Humor Gráfico". Colaboraron en el evento la *Escuela Panamericana de Arte* e intelectuales ligados al *Centro de Investigaciones Artísticas del Instituto*. Pese a que los tiempos marcaban la crisis, el acontecimiento motivó a que más de treinta mil personas concurran a la sala de exposiciones. No todos los que asistieron al evento, eran lectores de historietas. Porque el medio convocaba por diversos motivos: se trataba de un fenómeno cultural y sobre todas las cosas, un testimonio social de la época. El 68 también es un año paradigmático en el campo de la historieta argentina, por la edición de la obra "La vida del Che" (editorial *Jorge Alvarez*), dibujada por Alberto Breccia y Enrique Breccia, con guión de Héctor Oesterheld. La edición fue censurada por el gobierno y los originales quemados bajo el régimen de Onganía. Un año después, Alberto Breccia y Héctor Oesterheld realizan la segunda versión de *El Eternauta*, para la revista *Gente,* censurada esta vez por decisión de la editorial *Atlántida.* Precisamente, la relación arte-historieta que se da por esos años, puede ser leída en clave política.

Sostenía Oscar Masotta por esos años: "oculta en bibliotecas y archivos yace una extraña subcultura, la historia de una relación escondida entre la cultura de masas y la política en la Argentina". [19]

Precisamente, el interés por el "Noveno Arte" por parte del campo artístico y sectores ligados a la alta cultura ya se había puesto de manifiesto en Europa, fundamentalmente, en una exposición en el Museo del Louvre. En 1964 se funda en Francia la "Sociedad de Estudios e Investigaciones de Literaturas Dibujadas" y en 1965 se celebra en Bordighera (Italia) el "Primer Congreso Internacional de Historieta". Un año después también en Italia, se lleva a cabo el primero de los hoy célebres Congresos Internacionales de Lucca y se otorga por primera vez el premio *Yellow Kid* a la producción de cómics. Por otra parte, la revista *LD* (*Literatura Dibujada*, 1968) dirigida por Oscar Masotta, a pesar de su corta duración (apenas alcanza los tres números) es una referencia obligada en la relación arte, literatura e historieta.[20] Fue una publicación selectiva en sus materiales que recogió lo mejor de la historieta producida mundialmente algunos años atrás: de Argentina, publicó obras como "Mort Cinder" de Oesterheld y Breccia y "La mujer sentada" de Copi, pero también incluyó en sus números "Dick Tracy" y "Valentina" de Guido Crepax, "El rey Petiso" de Otto Soglow o el "Flash Gordon" de Alex Raymond. La revista ofrecía también a sus lectores artículos y crítica de historietas escritos por Oscar Steimberg, Umberto Eco y Oscar Masotta.

Es el mismo Masotta quien en el año 68, junto a David Lypszyc dirige la "Primera Bienal Mundial de Historieta" y coordina el catálogo-libro editado conjuntamente por la *Escuela Panamericana de Arte* y el *Instituto Di Tella*. Este material recoge análisis de ensayistas e historietistas americanos y europeos representativos de las distintas vertientes críticas del momento.[21] La Bienal retoma los parámetros fundamentales de la exposición titulada "Bande dessinée et figuration narrative", realizada en el *Musée des Arts Décoratifs* de París, durante los meses de abril a junio de 1967. El evento en el *Di Tella* puso en evidencia una fuerte contradicción entre exposición y falta de producción. El mercado de historietas pasaba por su primera crisis y, al mismo, tiempo la historieta pasaba por su primer intento de legitimación.

En palabras de Carlos Trillo y Guillermo Saccomanno: "se dice que, cuando en octubre de 1968 la historieta argentina entró en los amplios y luminosos salones del *Instituto Di Tella*, en la Primera Bienal de la Historieta, la historieta argentina estaba aletargada si no muerta. Los trabajos que allí se

exponían correspondían a una década atrás. Ninguna de las cosas recientes que colgaban de las paredes decía mucho de sí. En cambio hablaba de artistas que prometían una trayectoria interesante en el futuro".[22]

Y coincide Juan Sasturain al respecto: "La llaman "noveno arte" y prenden todas las luces. La descubre la Cultura con mayúscula, la saca de debajo de la tierra. El *Di Tella* del sesenta y ocho en Argentina no es un reflejo de lo que pasa en el país, no es culturalmente representativo. Es un reflejo de Europa. La historieta argentina en 1968 estaba muerta. ¡Lo decía el viejo Breccia! ¡Se cagaba de hambre! Oesterheld no tenía un mango, laburaba para los chilenos haciendo una basura porque no tenía trabajo. El fenómeno Di Tella no era el resultado de la cultura popular masiva en la Argentina, fue un rescate teórico, un fenómeno especular". [23]

Con todo, se trataba sólo de la primera crisis que sufriría el medio y no la más dura. Porque mientras que a finales de la Edad de Oro, se planteaban años de caída en las ventas, algunas editoriales, lograron mantener sus títulos en el mercado. Este es el caso de editorial *Columba* que subsistió hasta el año 2000 inclusive.[24]

Lo marginal como debate: culturas populares y academia

Cabe considerar que recién en el año 1973, diez años después, el ámbito universitario albergará en la cátedra de Literatura Argentina (*Facultad de Filosofía y Letras* de la *Universidad de Buenos Aires*) a la historieta como objeto de estudio, junto a otros géneros denominados "alternativos": guiones de cine, canciones populares y libretos radiales.[25]

Recuerda Juan Sasturain: "lo que hacíamos Rivera y yo, por ejemplo, era rescatar la historieta junto a otros consumos de la cultura popular. Nuestro objetivo era ampliar el objeto de estudio. Decirles a los alumnos que la literatura no es sólo el canon, hay otras narrativas. La poesía del veinte no es sólo Boedo y Florida porque también está Celedonio Flores. La historieta es un género marginal en el que también hay obras maestras. Grandes basuras también, igual que en la literatura o en el arte. Pobres pibes, para estudiar estructuras narrativas, les daba para analizar "La Balada del Mar Salado". La idea era ampliar el espectro. Era otra manera de dar clases y otras inquietudes."[26]

Los primeros estudios teóricos del campo iniciarán un camino de complejización y de crítica cultural que acompañará el proceso de ampliación del espectro de géneros y estilos preexistentes. En el medio, es crucial el trabajo que realizan Carlos Trillo y Guillermo Sacomanno "Historia de la historieta argentina" (Record, 1980). Ya en diciembre de 1975, a partir del número quince de la revista *Skorpio*, los autores realizan la sección "El Club de la Historieta", espacio de crítica y ensayo sobre la historieta. Este espacio (que fue pionero en el mercado de revistas argentinas) brindó a los lectores un lugar para la reflexión y el análisis de obras y autores. Por otra parte, la teoría sobre la historieta surgió en la academia como un interés particular del campo de los estudios culturales por entonces todavía incipientes. Algunos referentes de este proceso que auspició la entrada del cómic a la academia, fueron los trabajos pioneros de Umberto Eco, *Apocalípticos e Integrados* (1965) y las investigaciones de literaturas dibujadas provenientes de la *Socerlid*, (academia francesa de estudios sobre historieta) fundada en 1964.

Un concepto nodal recorre los análisis: el concepto de marginalidad. Trillo y Saccomanno sostienen, que pese a la inestabilidad del orden institucional y las adversas condiciones que impone el mercado, la actividad de los historietistas, por ser intrínsecamente marginal, subsiste a los cambios estructurales del sistema (Trillo y Saccomanno, 1980). Avalando esta tesis, Juan Sasturain pone en relación las formas marginales de la historieta y la constitución de la identidad nacional para afirmar el papel clave que las expresiones marginales tienen en el devenir histórico cultural de una Nación (Trillo y Sacomanno, 1980). Asimismo, Oscar Steimberg subrayará que a la condición de marginalidad característica de la producción historietística cabría agregar su condición de ser un lenguaje con una particular complejidad, con una historia estilística de actualización y ruptura constante y de comparativa sencillez y accesibilidad (Steimberg, 1977).

Análisis más actuales refrendarán este concepto acuñado en los últimos años de dictadura militar: Jorge Rivera (1992) y Carlos Scolari (1999) apelarán al intrínseco carácter marginal y paracultural del lenguaje historietístico, a partir del análisis de los denominados *fanzines* o movimientos subte.

Cabe preguntarse si la preocupación por la marginalidad (que es también una queja por una supuesta indeterminación) no encierra en sí misma una pretensión de legitimidad. Y si la intención final no es la de incluir un producto de masas en los parámetros que impone una cultura con mayúscula.

La historieta de los setenta: auge y dictadura

A la pregunta ¿porqué la historieta de la edad de oro "muere" hacia finales de los sesenta?, cabe agregarle: ¿qué tipo de historieta surge hacia finales de los sesenta y a partir de la década del setenta? En los años setenta se transforman las condiciones de producción de historietas. Para enumerar los cambios más significativos de la primera parte de la década: existe una concepción "adulta" en el relato, varían las estrategias de publicación (ello se hace evidente en el caso *Columba*), se produce una hibridación ascendente con otros géneros masivos, está a la orden del día el problema de "lo nacional" y se tornan complejas las relaciones entre las agencias locales y las casas editoras internacionales. Durante este primer tramo de los setentas se busca abordar un tipo de historieta "seria" y en algunos casos, comprometida políticamente: la serie "Bárbara" (Skorpio, 1975) con guión de Ricardo Barreiro y dibujos de Juan Zanotto y en la misma revista, la segunda parte de "El Eternauta" (1976), con dibujos de Solano López y guión de Oesterheld. Estas obras son emblemáticas por su explícita posición ideológica. Es notorio el hecho que Héctor Oesterheld (y otros autores que tradicionalmente no pertenecían a esa tradición editorial) sea incorporado a *Columba* (entre 1970 y 1975) para realizar un tipo de trabajo que originalmente no tenía espacio en esa empresa. En este afán de cambio de las revistas de *Columba,* juega un papel crucial el editor Alberto Presa. Al mismo tiempo, el cambio de década funcionó como "bisagra" para la producción de historietas realistas. Es clave la aparición en 1971 de la revista *Top* que albergó entre sus páginas a guionistas y escritores como Néstor Olivera, Gustavo Trigo, Héctor Oesterheld y Osvaldo Lamborghini.

De la Edad de Oro, apenas quedará la nostalgia de la historieta nacional. Como recuerda el escritor Pablo de Santis:

"cuando los que éramos chicos en los sesenta leíamos historietas, la aventura era algo que siempre ocurría en otro lugar. Y eso era lo bueno: para la realidad, lo inmediato y el tedio, ya estábamos nosotros. A nadie se le hubiera ocurrido pedir historietas argentinas (...) De la época dorada no se hablaba. Eso vino después, fue una mirada retrospectiva. El pasado es algo que siempre tarda en construirse". [27]

La crisis de finales de los sesenta se revierte paulatinamente hacia mediados de los setenta, cuando una serie de emprendimientos editoriales plasmaron los progresos artísticos de sus autores. Se trata de un momento en el que algunas figuras del campo logran armar sus propios proyectos editoriales. El crecimiento se manifestó en cifras de venta. Un ejemplo: mientras que en 1967 el total de ejemplares vendidos ascendía a 21 millones, en 1974 el volumen de venta alcanzaba los 45,7 millones de ejemplares[28]. Justamente, el año 74 funciona como el inicio de una nueva política para la masa de lectores cuando *Record* lanza ese año la revista *Skorpio*, a la que luego se le sumaron las ediciones de *Tit-Bits*, *Pif Paf* y *Corto Maltés*, todas publicaciones que albergaron en sus páginas a los nuevos profesionales.[29] Cabe entonces decir que fue *Record*, desde sus publicaciones, la editorial que adoptó una postura revisionista de la historieta producida en la Edad de Oro, dando un relativo espacio a la incipiente historieta de exploración gráfica y ensanchando la dimensión de lo "aventurable". Es también en el 74 cuando el matutino *Clarín* modificó su pauta de contratación de historietistas para la contratapa, reemplazando las historietas compradas al exterior por producción íntegramente realizada en el país. [30]

Dos años antes que la revista *Skorpio*, surgió la revista *Satiricón* (1972), editada por Oscar Blotta y Andrés Cascioli, este último editó en 1974 la revista *Chaupinela.* En 1975, también comenzó a editarse la revista *Mengano* de editorial *Julio Korn* y tres años después, Cascioli lanza al mercado *Humor Registrado* (1978), revista de gran repercusión durante la transición a la democracia y que siguió vigente durante más de veinte años. Con el régimen dictatorial que impuso el terrorismo de Estado entre los años 76 y 83, quedan anulados los espacios de libre

oposición y por lo tanto la producción de historietas presenta escasas obras de carácter disruptivo. Durante la dictadura algunas historietas hicieron uso de recursos como metonimias, metáforas y alegorías. Las contadas obras críticas tuvieron lugar en publicaciones muy disímiles entre sí y fueron creadas por autores con distintas formaciones ideológicas, estilos artísticos y estrategias de escritura.

Experimentar sin límite: los ochenta

En la década del ochenta, la historieta de aventuras comparte el mercado con la historieta más puramente "de autor" que se publica en *Superhumor* y *El Péndulo*, ambas editadas por *Ediciones de La Urraca*. A principios de la década, autores como Carlos Trillo ya eran mundialmente reconocidos por sus trabajos para el exterior. Fue a finales de los ochenta, cuando el mismo Trillo se embarcaba en su experiencia como editor: *El Globo Editor*, sello bajo el cual comenzó a publicar la célebre revista *Puertitas.* Otra propuesta de la década, es la revista *Cuero* (1983), dirigida por el semiólogo Oscar Steimberg, de la que se editaron sólo tres números entre los meses de noviembre y diciembre. Cabe resaltar la presencia del escritor Dalmiro Sáenz, con historietas como "Yo, sí" (dibujada por Sanyú) y "Yo, acuso, ¿o no?", (dibujada por Rep). Al igual que en *Superhumor*, la crítica y la investigación ocupan un lugar de importancia en *Cuero,* con ensayos de Oscar Steimberg, Carlos Trillo Y Guillermo Saccomanno. *SuperHumor*, es la otra revista que formula desde sus páginas cruces entre la literatura, la historieta y el arte. Obras como "Un tal Daneri" y "Buscavidas" (ambas de Alberto Breccia y Carlos Trillo) y "Calle Corrientes" de Francisco Solano López y Guillermo Saccomanno se destacan por su calidad gráfica y argumental. También en *SuperHumor* tuvieron lugar las adaptaciones literarias, un ejemplo es el trabajo de Sanyú con su adaptación de la novela de Osvaldo Soriano, "Triste, solitario y final", publicada por entregas a partir de junio de 1981. Este es el año en que el *Centro Editor de América Latina*, en su colección *Capítulo*, edita un fascículo dedicado a las "Literaturas marginales", escrito por Jorge B. Rivera. En esta edición la historieta ocupa un destacado lugar junto a otros "géneros menores".

Sin embargo, aunque durante la década la historieta avanzó en direcciones estéticas, temáticas e ideológicas no transitadas hasta entonces, no se logró movilizar a los alicaídos consumidores de aventuras. Fueron tiempos de rupturas estéticas y narrativas, adoptadas tanto por los profesionales legitimados del campo como por aquellos que incipientemente buscaban afianzarse. Es significativo ver cómo gradualmente durante esta nueva etapa, la narrativa adopta exigencias gráficas y se producen obras de una fantástica capacidad intertextual. La innovación y la ruptura de las fronteras estéticas, pone a prueba la perspectiva de que la cultura de masas es intrínsecamente conservadora. En este sentido es que se revela importante comprender el modo de producción de historietas en la década del ochenta: dar cuenta de cómo la denominada "nueva generación" produce materiales que constituyen un cruce entre la comunicación y la cultura, el arte y los medios. El uso de referencias provenientes de otros campos y lenguajes (tanto a nivel del dibujo como del guión) está fundado, no tanto, en la búsqueda, de los historietistas, por construir una cita de autoridad, sino, más bien, en una lógica de producción que utiliza sin reparo distintos estilos y géneros.

Algunas cuestiones emergentes de década son: el crecimiento de un mercado importante de venta de planchas de originales, el coleccionismo de publicaciones tradicionales, la conquista de espacios expositivos destinados al arte mayor, la revaloración *freak* o retro del consumo de *cult-comics*, la cita legitimada de las grandes firmas. Por supuesto que cabe poner en relación estos problemas y datos empíricos con el momento de apertura institucional que supuso el proceso de democratización.

Las revistas de la transición: denuncia, fragmentación y políticas culturales

Puntualmente, será la revista *Fierro* (1984-1992) la que desde su política editorial permita plasmar dicha experimentación[31]. Su posición es la ruptura con el pasado reciente: la democracia como valor es una constante en la revista. Se hace referencia al género "Falcon Ficción" y las alusiones a la dictadura son constantes en historietas como "Sudor Sudaca", "La triple B", "La batalla de Malvinas", entre otras.

Fierro se presenta como la revista de la transición con un marcado corte "juvenilista". Una revista cultural que incorpora a la historieta otros lenguajes y géneros. Ya en la primera editorial de *Fierro* (septiembre de 1984) Juan Sasturain, su director, sostiene: "Finalmente, hicimos una revista como queríamos" y en el mismo párrafo agrega que la revista será un espacio "toda una generación que está pidiendo páginas". Es interesante la observación que ofrece Federico Reggiani sobre las editoriales de la revista: "las preocupaciones de la revista a través de su primer año de existencia –por lo menos-, son

recurrentes: los editoriales sucesivos harán referencias constantes a un público preexistente que no encuentra las historietas que quiere leer (...) *Fierro* se sitúa, por lo tanto, como articuladora de las rupturas producidas durante los años del Proceso".[32]

Cabe subrayar, que la publicación reunía una serie de inquietudes que no se cerraban en el universo historietístico. La revista tenía una política cultural porque incluía intereses dispersos y no siempre afines. Para Pablo De Santis: "tenías un poco de todo. Estaba (Ricardo) Piglia, había adaptaciones literarias, había cine, crítica de géneros, notas sobre novela policial entre otras. Era un mundo en el que la historieta era parte, pero había una cantidad de cosas y de información que quedaban afuera de la historieta".[33] No es casual, que la publicación se subtitule *historietas para sobrevivientes* ya que buscaba conjugar un proyecto de recuperación con un proyecto de innovación. Es cierto también, que el slogan también habilita una lectura política e histórica: "¿Estaban vivos o muertos los lectores de *Fierro*? Apostamos –cautelosa y macabramente tal vez- a los sobrevivientes".[34]

El dibujante Alberto "Pez" recuerda de esa experiencia: "Yo tenía mis proyectos preparados, y quería ver si tenía alguna chance de mandarlos a algún lado, como *Columba*, o a lo sumo *Record*. De repente, veo *Fierro* y digo: "quiero hacer algo para acá". Porque la línea política de *Fierro* era muy libre. Se trataba de buscar lo novedoso o lo experimental, el lenguaje no tenía pautas. Querían eso, que la maquinaria funcionara con creación pura".[35] En tanto que el guionista Gustavo Schimpp asegura: "*Fierro* nos ayudó a muchos treintañeros a descubrir la otra historieta, la que está condimentada con referencias, con literatura, con política, con sentimientos (y no los de *Intervalo*)". [36] La respuesta del público lector de clase media fue inmediata y la revista tuvo un rápido afianzamiento editorial. La estrategia de la editorial *La Urraca* fue marcar la diferencia entre el tipo de producción gráfica de las revistas tradicionales y los tanteos estéticos de la nueva generación.

En este sentido, es relevante notar, el discurso que en una publicidad gráfica de septiembre de 1981, sostenía la revista *SuperHumor:*

"¿A usted le gusta que le digan idiota?. No, no le gusta. Por eso nunca lee revistas de historietas. Por lo menos, no las lee en público. Sí. Es así: leer historietas es una actividad vergonzante. Y entonces, el que lo hace (y somos muchos, vea), lo hace a escondidas. Por eso, porque teníamos ganas de tener una revista que pudiéramos comentar con los amigos, que no nos diera calor sacarla en el tren, que se comprara sin necesidad de tener que esconderla adentro del diario, por eso inventamos SuperHum® Una revista de historietas sin vergüenza..."

Esta mirada es la que prevaleció durante los años de transición a la democracia. Una mirada que parecía sostenerse en el débil equilibro que sustenta cierto *snobismo* marcado por la apertura en contraposición a lo tradicional. El anuncio es una evidente alusión a las revistas de *Columba* que entonces, se sostenían en el mercado a duras penas. Pero no sólo fue este el discurso de *La Urraca*, si revisamos los textos producidos años atrás, vemos que también *Récord,* buscaba diferenciarse de *Columba*. Basta un artículo escrito por Alfredo Scutti, editor de *Récord,* para dar cuenta de ello:

"... Hablar de uno no queda bien. Pero peor queda la falsa modestia (...) El proyecto fue mensual y llevó un nombre: *Skorpio.* En él nucleamos a los mejores guionistas y los mejores dibujantes, fusionamos equipos abocados a la creación de historietas de autor y demostramos, aunque suene grosero, que hacer historietas no es hacer chorizos. La realidad nos dijo que era cierto, que una inabarcable masa de lectores estaba sedienta de obras maduras (...) No creemos haber alcanzado la perfección, ni tampoco pensamos que ya podemos dormir justificadamente el sueño de los justos. Siempre sostuvimos que cuando un género alcanza la categoría de arte no puede ni debe detenerse...".[37]
Pese a todos los intentos, hacia finales de la década los proyectos editoriales evidencian los síntomas de una crisis de la que no se repondrán en la década siguiente.

Fierro deja de publicarse en su número 100. Recuerda Juan Manuel Lima, director creativo de la revista: "Era una muerte anunciada, el número cien me pareció un buen número. Nos sacamos un peso de encima, iba a caer y era previsible. Los lectores mandaban cartas, algunos lloraban, se sentían mal, Pero punto, es así. Con Pablo (De Santis) nos pasamos a *Raff* y nos sacamos el fantasma de *Fierro*. De ahí salieron grandes artistas. Fue una revista que estuvo siempre buscando

límites, puro arte, un lenguaje".[38] La operación de la publicación fue cambiar las "reglas del juego" y elevar la calidad de las revistas. Se forzaron las fronteras de la gráfica y la letra y se desdibujaron los campos y los géneros: el periodismo, la política, la crítica literaria y el cine tenían su espacio en las páginas de *Fierro.* La publicación se planteó desde sus inicios romper con la idea de unidad indivisible: " todo podía pasar, el juego estaba abierto"[39] La fragmentación fue un tópico recurrente en, de hecho, la publicación de "La Argentina en pedazos" (*La Urraca*, 1993), alude directamente al problema de la necesidad de "unir las partes de la historia argentina". Algunas de las obras adaptadas son: "El Matadero" y "Los dueños de la tierra" (dibujadas por Enrique Breccia), "Las puertas del cielo" (dibujada por Carlos Nine y adaptada por Norberto Buscaglia), "La gallina degollada" (dibujos de Alberto Breccia y adaptación de Carlos Trillo) y "Boquitas pintadas" (dibujada por El Tomy y adaptación de Manuel Aranda). La serie rompe con una larga tradición en la historia de la historieta argentina: el empobrecimiento y síntesis de las adaptaciones tradicionales. "La Argentina en Pedazos", transpone cuentos y novelas a la historieta con un fin que no es el de ofrecer a sus lectores una versión sencilla y digerida de la literatura. Obviamente, se parte para ello de la consideración de que los lectores de *Fierro* conocen perfectamente las obras adaptadas mientras que en las adaptaciones tradicionales éstas se ofrecían como historias de primera mano. En otros términos: el lector popular conocía esa literatura gracias a la historieta mientras que los lectores de *Fierro* podían complejizar la literatura a partir de un nuevo soporte.

Escribe Ricardo Piglia en la presentación de las transposiciones de novelas y cuentos en historieta: "La Argentina en pedazos. Una historia de la violencia argentina a través de la ficción". Violencia y ficción como drama de una realidad impotente. El momento histórico particular en el que estas adaptaciones fueron producidas está marcado por la re-elaboración de tomas de posición sobre la nación y la identidad. Las adaptaciones realizadas a mediados de los ochenta colaboran a través de las imágenes en la construcción de la nación como unidad. Se trata de una re-lectura del pasado (el trabajo de la memoria como reinscripción y retorno) y la necesidad de erigir el futuro nacional: juntar "los pedazos" de un país fragmentado y recomponer la identidad a través de la ficcionalización de la historia. El libro de la serie "La Argentina en Pedazos" (*La Urraca*, 1994) "abre" y "cierra" con dos historietas, que re-producen una de las tramas centrales de la historia cultural argentina: sin el otro no hay identidad posible. Así, la empresa de "juntar las partes" (los pedazos) se erige como una utopía deseable. Y no son sólo las fronteras de la geografía, la pasión, la utopía y el crimen los ejes que atraviesan la serie. Lo que está en discusión son los mismos márgenes del lenguaje: cierto tráfico (o conspiración) entre la historieta y la literatura.

Lujosas ediciones de exportación y revistas usadas en Parque Rivadavia

Tras el cierre en diciembre de 1992 de la revista *Fierro,* los autores o tuvieron dos caminos posibles: o encontrar nuevos canales de expresión fuera del medio (la especialización en artes afines como el cine, la ilustración, el diseño gráfico, etcétera) o generar los mecanismos necesarios para la venta de sus trabajos en el exterior. Este último caso es el que gobierna la situación laboral de todos los historietistas profesionales en la actualidad. Si bien la exportación de historietas tiene en la Argentina una tradición de larga data, marcada por la adaptabilidad de las obras a otros mercados, podríamos situar al año 92, cierre de *Fierro*, como el año que produjo el quiebro decisivo en el modo de trabajo de los guionistas y dibujantes. En este momento vieron truncada la última posibilidad de supervivencia de una industria nacional. Finalmente, sería cuestión de tiempo para que toda la producción narrativa de los autores, se convirtiera en lujosas (y bien pagas) ediciones de exportación.

Por otra parte, resulta obvio que la concentración de la comercialización de revistas en sectores sociales medios y altos es una característica del desarrollo del desplazamiento creciente del consumo hacia capas con mayor capital dinerario. Esta focalización socioeconómica (en la que juegan un papel fundamental las empresas anunciantes) ha implicado también una segmentación cultural, en términos de géneros, temáticas, diseños gráficos, impresión, etcétera. No es un dato menor el hecho de que la pérdida de capacidad de gasto de los sectores populares tiene implicancias directas en aspectos sociales culturales y educativos, en tanto se reduce la práctica de la lectura en amplios sectores de la población.[40]

La crisis editorial significó para algunos autores la pérdida de uno de los destinos posibles puesto que se habían posicionado muy bien en mercados extranjeros. La mayoría de los autores, en cambio, no poseían trayectoria internacional ni agentes intermediarios. El cierre de las editoriales locales implicó para éstos una brutal y definitiva crisis profesional. Tuvieron, al menos, dos obstáculos que superar: adaptarse a las exigencias de los mercados internacionales (es decir, tener los estilos que las escuelas extranjeras demandan) y sortear la barrera que impone el conocimiento de otro idioma y el uso

de nuevas tecnologías. Desde la década del noventa, la producción de historietas está determinada en gran parte, por el uso de la computadora. Es usual la utilización de programas de diseño para pintar las ilustraciones, para la rotulación y composición de globos de diálogo y la selección de tipografías de acceso libre en internet. Vimos que la industria editorial de revistas de historietas, se ha caracterizado, mayoritariamente, por una producción dependiente y sometida al dinamismo del mercado internacional. El caso de *Frontera* es atípico, porque la historieta argentina se ha cimentado teniendo como lector modelo a un lector extranjero. Por ejemplo, todas las historietas editadas en *Record*, eran destinadas en primera instancia al mercado italiano (a través de *Eura Editoriale*) y al mercado español en segundo término (a través de Norma Editorial). Inclusive *Columba* (cuya producción estaba destinada al mercado interno) comenzó a exportar a Italia sus series para ser publicadas en las revistas *Lancio Story* y *Skorpio* de *Eura Editoriale* cuando atravesó su primera crisis en las ventas.A este fenómeno podemos sumarle el dato de que casi toda la producción de los autores ha sido realizada para países que importaron una gran cantidad de historietas nacionales: Francia, Estados Unidos, Italia, España e Inglaterra.

En síntesis, ni la tradicional corriente de *Historieta de Aventuras*, ni la luego denominada *Nueva Historieta Argentina,* escaparon a las transformaciones de la industria cultural, la segmentación de los mercados y las renovadas prácticas de entretenimiento propuestas por las nuevas tecnologías. El desplazamiento en la producción y en el consumo de historietas generó, nuevos fenómenos culturales. Tendencias como el coleccionismo de historietas (clubes de trueque de ediciones agotadas o compra venta de materiales "raros") y la organización de exposiciones (en distintas regiones del país se arman eventos en los que los autores ofrecen charlas, firman libros y exponen planchas de originales) dan cuenta de cambios sustanciales. Quizás el más concluyente sea que si se quiere comprar revistas de historietas en Argentina, como dicen sus autores y lectores: "hay que darse una vuelta por el Parque Rivadavia".

[1] Sobre el *marketing* de la nostalgia y la globalización de la memoria ver: Huyssen, Andreas, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002.
[2] Tomo esta acepción de la investigación que realizó Beatriz Sarlo sobre la novela semanal: Sarlo, Beatriz. *El imperio de los sentimientos*, Buenos Aires, Norma, 1985.
[3] De todas formas, es claro que tampoco se puede hablar de "historietas nacionales" en un tramo histórico en donde la nación aún es pensada como discurso u objeto de proyectos revolucionarios y proféticos.
[4] Carlos Trillo y Guillermo Saccomanno. *Historia de la historieta argentina*, Record, Buenos Aires, 1980. pp. 11-12.
[5] A partir de su lanzamiento, El Tony, dirigida por Claudio Columba, hermano del dibujante Ramón Columba: "aumenta su tirada. De los diez ejemplares iniciales asciende pronto a doscientos mil por semana y alcanza, más tarde, los trescientos mil" Carlos Trillo y Guillermo Saccomanno, *op. cit.* p. 15.
[6] Ver Jorge Rivera, *Panorama de la historieta argentina*, Del Quirquincho, Buenos Aires, 1992. p.8.
[7] Jorge Rivera, *op. cit.*, p.12.
[8] Carlos Trillo y Guillermo Saccomanno, "La historieta y el humor argentinos: algunos datos para una historia", Artículo escrito para la Bienal de Córdoba, 1979.
[9] Revistas como *Cinemisterio, Salgari* y *Misterix* y *Rayo Rojo* alcanzan tiradas sorprendentes durante esos años.
[10] Op. cit. p. 105.
[11] Sobre la imaginación técnica ver: Sarlo, Beatriz. *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2004.
[12] Es clave en este punto la investigación de Beatriz Sarlo sobre las décadas del 20 y 30 en Argentina: Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica; Buenos Aires 1920 y 1930*. Nueva Visión, Buenos Aires, 1988.
[13] Spivacow, Boris. *Memorias de un sueño argentino.* Entrevistas de Delia Maunás, Colihue, Buenos Aires, 1995. p. 30.
[14] Op. Cit. p. 114.
[15] Op. Cit. p.109.
[16] Trillo, Carlos. "La metáfora como arma". Entrevista realizada por Manuel Barrero, [en línea], *Revista Tebeosfera*, 2002, http://www.tebeosfera.com/Documento/Entrevista/Trillo/4.htm.
[17] De Santis, Pablo. *La historieta en la edad de la razón.* Paidós, Buenos Aires, 1998. p. 37.
[18] Este momento de crecimiento del mercado de revistas de historietas debe ser inscripto en consonancia con el llamado *boom* literario de la década del sesenta.
[19]Masotta, Oscar, *La historieta en el mundo moderno,* Paidós, Buenos Aires, 1970, p. 143.
[21] AAVV, *La historieta mundial,* Catálogo de la Primera Bienal Mundial de la Historieta, Escuela Panamericana de Arte e Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires, 1968.
[22] Carlos Trillo y Guillermo Saccomanno, *op. cit.* p. 172

[23] Juan Sasturain, entrevista realizada por la autora.

[24] A partir del año 94 *Columba* sólo reeditará sus obras pero mantendrá, con este gesto, las revistas de historietas en los kioscos. La editorial se mantiene en el mercado por más de ochenta años.

[25] Rivera, Jorge B, *Panorama de la historieta en la Argentina,* Editorial Libros del Quirquincho, Buenos Aires, 1992.

[26] (entrevista realizada por la autora)

[27] Pablo De Santis. *op. cit.* p. 33.

[28] Rivera, Jorge. *Panorama de la historieta argentina*. Ediciones Del Quirquincho, Buenos Aires, 1992.

[29] Otro intento significativo de mediados de los setenta es la revista *Turay* (1974) un intento cooperativo apoyado por la Editorial *Julio Korn* que tiene una vida de sólo cuatro números.

[30] La obra fue publicada en episodios en las revistas *Mengano* Nº 5 (1974) y *Sancho* Nº 1 y 2 (1975) Le siguieron otros cuatro en el libro *Breccia Negro* (1978)

[31]La primera época de *Fierro* corresponde al período en el que Juan Sasturain se desempeñó como Jefe de Redacción (1984 -1987) En la segunda etapa, Marcelo Figueras ocupa ese puesto, y *Fierro* amplió su enfoque volcándose hacía la crítica literaria y cinematográfica. Una tercera etapa, esta definida por la dirección de Pablo de Santis.

[32] Federico Reggiani, Revista *Tram(p)as de la comunicación y la cultura*, Buenos Aires, La Plata, Año 2, marzo de 2003.

[33] Pablo De Santis ganó con su guión (dibujado por Max Cachimba) el concurso "Fierro busca a dos manos" que lanza la revista en 1984. (entrevista realizada por la autora)

[34] Juan Sasturain, op. cit. 2003.

[35] Alberto Pez, dibujante. (entrevista realizada por la autora)

[36] Gustavo Schimpp, "Fierro (o como aprendí que las historietas servían para contar otras cosas)", Buenos Aires, *El Picasesos*. Año 1. Número 2, 1999.

[37] Alfredo Scutti, Alfredo. "Skorpio. El mundo de la gran historieta". *Catálogo de la Primera Bienal Internacional y Cuarta Bienal Argentina de Humor e Historieta*. Municipalidad de Córdoba, 1979.

[38] Juan Manuel Lima. (entrevista realizada por la autora)

[39] Juan Sasturain. (entrevista realizada por la autora)

[40] El total de producción mensual estimada de historietas fue en 1991 de menos de 270 mil ejemplares mensuales, frente a 1,3 millones semanales de 40 años atrás. Octavio Getino, *Las industrias culturales en la Argentina.* Buenos Aires, Colihue, 1995.

INVESTIGACIONES Y ANÁLISIS TEÓRICOS SOBRE LA HISTORIETA ARGENTINA
CARLOS
ollins, Oesterheld ,Steimberg, del Castillo (h), del Castillo, Salinas, Grassi, Salinas Jr., Zanotto y Olivera.

Edición:

TEBEOSFERA (2008, TEBEOSFERA) -2ª EPOCA- 1, 11-XI-2008

Resumen / Abstract:

Revisión de los autores y las publicaciones que dedicaron espacio al estudio de la historieta en la Argentina

Investigaciones y análisis teóricos sobre la historieta argentina. Un panorama general de los principales aportes a lo largo de medio siglo

A casi un siglo de sus tanteos iniciales, la historieta argentina se ha forjado una trayectoria que le permite contar con un apreciable grado de reconocimiento a nivel internacional. Ese prestigio reconoce dos orígenes principales: la época dorada que vivió durante casi toda la década del cincuenta, con grandes sucesos editoriales, aceptación popular y la creación de personajes leídos y recordados por varias generaciones y, agotada esa etapa, otros períodos o momentos creativos que sin alcanzar aquella magnitud sirvieron sí para ratificar los pergaminos obtenidos anteriormente, circunstancia a la que se suma la repercusión en el mercado internacional de la obra de diversos dibujantes y guionistas argentinos y de sus creaciones. Con tales antecedentes resulta natural que a lo largo de los años se haya acumulado un importante cuerpo de estudios de investigación, crítica y análisis sobre la historieta argentina, textos que admiten, como mínimo, las siguientes categorías de clasificación:

- - Trabajos centrados en la reconstrucción exhaustiva de la historia de la historieta argentina o de algunos de sus períodos más destacados, trayectoria de sus creadores, origen de los personajes, los títulos de revistas de mayor repercusión y consideraciones sobre la calidad del guión o los valores artísticos del dibujo. Son en general trabajos desarrollados por coleccionistas o aficionados al medio y con un amplio conocimiento "práctico" del mismo.
- -Una segunda categoría (que puede considerarse como variante de la anterior) es aquella donde el autor de los trabajos, también muy vinculado al cómic ya sea por afecto o actividad profesional (periodista ó escritor principalmente) agrega a la información ya apuntada sus propias consideraciones teóricas, tales como las políticas editoriales y los eventuales condicionamientos a los creadores –sean estos guionistas ó dibujantes-, la ideología que pueden expresar los personajes, su psicología, las imposiciones del mercado editorial, apuntes sobre la personalidad de los creadores, o consideraciones sobre la evolución o involución cualitativa de la historieta en distintos períodos.
- -La tercera categoría, de otras varias posibles, es la de aquellos textos muy centrados en lo que hace a la historieta como un lenguaje, desmenuzando su estructura y las relaciones con el lector. Priva en estos trabajos el análisis semiológico, psicoanalítico e ideológico y llegan a tornarse tan abstractos que tanto se

pueden aplicar a la historieta argentina como a la china o la belga, requiriendo además del lector una inclinación y formación previa en cuanto a ciencias de la comunicación.

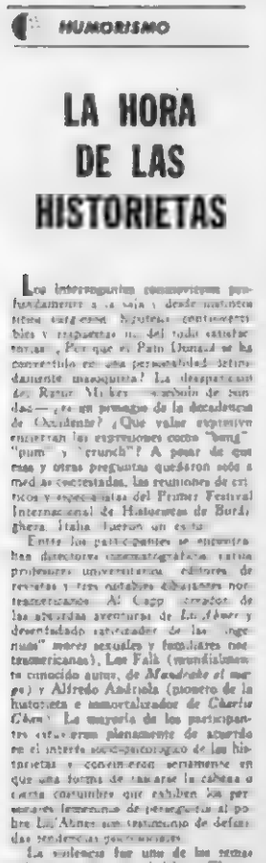
En cuanto a la estructura de esta nota la misma está definida por las formas en que se canalizaron y se canalizan los citados estudios:

- 1) artículos publicados en diarios y revistas, de circulación masiva o sectorial.
- 2) trabajos difundidos mediante libros, revistas de historietas con secciones críticas, revistas especializadas en la crítica de historietas, fascículos y fanzines e incluso publicaciones originadas en el ámbito académico.

A través del primero de los capítulos podrá visualizarse como la información sobre la historieta primero, y los análisis y ensayos luego, fueron ganando las páginas de los diarios y revistas e incluso de publicaciones sectoriales de las más diversas ramas. Dichas notas, debido a su relativa brevedad, son básicamente informativas o de simple divulgación, pero tienen la ventaja de su alcance masivo. En el segundo sector o capítulo agruparemos los trabajos destinados a un público específico y cuya extensión requieren del espacio que brinda el libro, el fascículo o las publicaciones especializadas. No olvidamos por supuesto una tercera vía de difusión que es Internet, pero no se la incluye aquí dado que las cantidad de páginas web y blogs existentes haría aún más difícil una tarea ya de por sí complicada. Es necesario aclarar que la misma magnitud de trabajos existentes nos obliga a limitarnos a una enumeración básica de los mismos, señalando a lo sumo distintos momentos destacados u obras relevantes pero sin profundizar en cada uno de ellos, en parte porque no conocemos en profundidad todos los trabajos y básicamente porque no nos consideramos capacitados para "hacer crítica de críticos", aunque en algún momento nuestras preferencias personales o nuestra propia forma de ver la historieta nos lleven a coincidir con determinados enfoques y a relativizar otros.

CAPITULO I. Artículos en diarios y revistas, de circulación masiva o sectorial.

LA HISTORIETA SE CONVIERTE EN NOTICIA



HUMORISMO

LA HORA DE LAS HISTORIETAS

Los interrogantes contemporáneos perfectamente a la vista y desde distintos ángulos surgen. Nuevas controvertibles y respuestas no del todo satisfactorias. ¿Por que el Pato Donald se ha convertido en una personalidad definitivamente inasequible? La desaparición del Ratón Mickey —símbolo de sanidad— ¿es un presagio de la decadencia de Occidente? ¿Que valor expresivo encierran las expresiones como "bang" "pum" y "crunch"? A pesar de que estas y otras preguntas quedaron sólo a medias contestadas, las reuniones de críticos y especialistas del Primer Festival Internacional de Historietas de Bordighera, Italia, fueron un éxito.

Entre los participantes se encontraban directores cinematográficos, varios profesores universitarios, editores de revistas y otros notables diseñantes norteamericanos. Al Capp, creador de las aventuras de *Li'l Abner* y desenfadado caricaturador de las "costumbres" morales sexuales y familiares norteamericanas), Lee Falk (mundialmente conocido autor, de *Mandrake el mago*) y Alfredo Andriola (padre de la historieta e inmortalizador de *Charlie Chan*). La mayoría de los participantes estuvieron plenamente de acuerdo en el interés socio-psicológico de las historietas y convinieron seriamente en que una forma de tasarse la cabeza o cierta costumbre que cubren los personajes femeninos de pestañas al pobre Li'l Abner son testimonio de defectos tendencias psicosexuales.

La violencia fue uno de los temas más mencionados por el debate. El profesor Fausto Bongiovanni, defendiendo la tesis de que las historietas no corrompen a la juventud, dijo: "Las historias

Desentrañar el proceso mediante el cual las noticias o comentarios sobre la historieta argentina se transformaron en materia de interés para los grandes medios escritos del país choca con un primer inconveniente: determinar su punto de partida. Los registros de la Biblioteca Nacional en lo que respecta a "Artículos en publicaciones periódicas" sobre el tema no van más allá de 1974, mientras que nuestro propio archivo arranca a mediados de los años sesenta. ¿Qué hubo antes?, ¿Habrán aparecido en revistas como *El Hogar, Mundo Argentino, Atlántida* o *Caras y Caretas* notas referidas al medio con anterioridad a dicha fecha?, ¿lo habrán hecho en el diario *El Mundo, Noticias Gráficas* o *La Nación*?, es posible, pero no muy probable, básicamente porque como ya se dijo el gran auge de la historieta se dio en la Argentina en la década del cincuenta, de ahí que una de las primeras referencias con las que contamos es la publicación hacia 1956 de una nota sobre el humor gráfico publicado en la revista *¡Esto es!* Es fácil suponer, que por ejemplo la revista *El Hogar* haya destacado en algún momento la figura de José Luís Salinas, quien a lo largo de casi una década realizó allí sus magistrales adaptaciones de obras literarias. Existen por otra parte constancias sobre la publicación de algunas notas vinculadas a la historieta en general, como la aparecida en la revista *Vea y Lea* en 1957 con el título de "La historieta más antigua del mundo", en la que se le adjudica el carácter de antecedente del medio a un tapiz que en cuarenta y ocho dibujos narra la visita de la reina de Etiopia, Makeda, al rey Salomón.

[**Arriba** Un modesto comienzo n junio de 1965 la revista *Panorama* se ocupaba del *Primer Festival Internancional de la Historieta de Bordighera*, Italia.]

Dejando de lado las suposiciones y entrando al plano de las certezas puede afirmarse que a mediados de los sesenta, cuarenta años después de haberla adoptado como parte importante de sus contenidos, los medios periodísticos argentinos comenzaron a ocuparse, tibia, tímidamente al principio, de la historieta argentina y sus creadores, a veces como una promoción de lo que ellos publicaban, tal una breve nota en recuadro aparecida en

noviembre de 1964 en el diario *La Razón* en el cual se recordaban los diez años de "honradas hazañas" de "Lindor Covas", personaje gauchesco que se publicaba en la contratapa de ese vespertino, o una amplia nota de *Clarín Revista* (suplemento dominical del diario homónimo) en enero de 1967 donde narraban episodios de la vida del capitán Jerónimo Romero, personaje real en cuya vida se basaba la tira "El Chumbiao", que publicaba dicho diario. Sin embargo el primer antecedente de peso respecto al interés del periodismo argentino por la historieta puede ubicarse en 1965 cuando la revista *Panorama* se hizo eco del *Primer Festival Internacional de Historietas de Bordighera*. La nota, titulada "La hora de las historietas", daba detalles de la muestra, de los conceptos vertidos por distintos panelistas y referencias a la admiración del director francés Alain Resnais por la obra de Lee Falk, especialmente por *Mandrake*. No está de más recalcar que dicho festival se dio en el marco de un proceso de "**descubrimiento**" de la historieta por parte de los círculos intelectuales europeos, algo que con menor intensidad se reproduciría luego en la Argentina.

Un año después, en 1966, con la firma de **Salvador Nielsen** la misma revista publicó una nota de siete páginas titulada "Cien hijos del humor" referida obviamente al humor gráfico argentino, sus antecedentes y los creadores de mayor popularidad en aquel momento. En 1967 la revista *Continente* -que apuntaba a un perfil de lector parecido al de *Panorama*- publicó "Los héroes de papel", una nota escrita por Daniel Saidón basada principalmente en la historieta mundial pero también con referencias a la historieta argentina.

Un punto de inflexión en el proceso de acercamiento entre los medios gráficos masivos y la historieta se registró en 1968 con la realización de la *1ª Bienal Internacional de la Historieta* en el Instituto Di Tella, templo por entonces de las vanguardias artísticas locales. La repercusión de esa muestra se patentizó en una serie de notas que a partir de allí se publicaron en distintos medios y de las cuales podríamos destacar "¡Vuelven las historietas!", de **Héctor Zimmerman**, publicada en la revista dominical del diario *La Nación* e "Historietas: el quinto poder" en la revista *Siete Días Ilustrados,* sin mención de autor. Son notas surgidas como respuesta a ese nuevo fenómeno que significaba el hecho de que un medio hasta ayer despreciado o ignorado era ahora analizado y tenido en cuenta por determinados círculos como un verdadero arte. En lo que hacía referencia a la historieta extranjera se adivina en dichos artículos la utilización de material traducido, mientras que respecto a lo local el desconocimiento del tema hace que por ejemplo se cometan errores como atribuirle a Oesterheld la autoría de *Vito Nervio* o llamar Wade al guionista Leonardo Wadel, aunque esto puede ser un simple error de tipiado. También de la misma época, 1969, data un material publicado por el diario *La Razón,* pero lo desarrollaremos en el Capítulo II ya que no formaba parte de las ediciones normales sino como un cuadernillo semanal.

LOS HEROES DE PAPEL

Atrapado por su rutina diaria, el hombre busca en las modernas fábulas una evasión. La violencia, el poder, la acción de sus héroes esconden a veces la crítica social

[Página inicial de la nota publicada por la revista Continente en abril de 1967]

GENTE Y SIETE DIAS

Siempre entre fines de los años sesenta y mediados de los setenta la difusión de material acerca de la historieta argentina y sus creadores encontró firmes aliados en dos revistas semanales de interés general: *Siete Días* y *Gente,* ambas dirigidas a un parecido nivel de lector aunque con una mayor dosis de frivolidad la segunda de ellas. Testimonio de ese apoyo son, entre otras, la notas "El boom de los héroes de tinta china" escrita por **José María Jaunarena** que recogía las opiniones de Ray Collins, Oscar Steimberg, Arturo del Castillo, José Luis y Alberto Salinas, Alfredo Scutti, Juan Zanotto y Lucho Olivera, "29 años a mandíbula batiente" referida a la desaparición de la revista *Rico Tipo* y "El día en que a los humoristas se le volaron los pájaros" que reflejaba distintos momentos de la muestra "El humor y la historieta que leyó el argentino" que se había realizado en la Provincia de Córdoba, notas todas ellas aparecidas entre 1973 y 1974 en *Siete Días.*

Gente por su parte aportó en el mismo período un material dedicado preferentemente a historiar el humor gráfico –influencia posiblemente de un colaborador de la revista, el escritor y dibujante **Geno Díaz**-, de entre el cual se destaca "Historia del Chiste y Humor en la Argentina", prácticamente una separata de 27 páginas con un muy bien documentado informe sobre el desarrollo de dicha especialidad en el país, el origen de los más personajes más populares, datos de sus creadores y de las principales revistas de humor. Lamentablemente no se indica el nombre del autor o de los autores pero la calidad de la información y el profuso material gráfico revelan el aporte de coleccionistas y especialistas en el tema. Otras notas aparecidas en *Gente* fueron "Así nació la historieta que a usted le apasiona" producción de **Ernesto Fossati** y la que el citado Geno Díaz le dedicó a Guillermo Divito, quien había muerto a raíz de un accidente automovilístico ocurrido en Brasil, en julio de 1969.

PERON AL PODER, MAFALDA AL DIVAN

Los años iniciales de la década del setenta fueron, en la Argentina, de plena ebullición en lo social y lo político. La dictadura militar instaurada en 1966 bajo el nombre de Revolución Argentina comenzaba a preparar su retirada y, conciente del inexorable retorno del Peronismo al poder trataba, al menos, de condicionarlo. Esa intensidad del clima político se trasladaba también al campo cultural donde temas como la revalorización del

pensamiento nacional y latinoamericano eran objeto de múltiples discusiones. En ese clima fue cuando se produjo un hecho fundamental en lo que hace al análisis y los estudios teóricos sobre la historieta argentina: **el surgimiento de un grupo de especialistas que tomaron la posta de aquellos primeras periodistas que, con más voluntad que formación, habían escrito las primeras notas sobre la historieta nacional.** Vehículo fundamental del proceso antes apuntado fue el suplemento cultural del diario *Clarín,* que en consonancia con el panorama social ya descrito se denominaba "Clarín, Cultura y Nación", especificando junto a dicho título sus principales materias de análisis: Ciencia, Historia, Literatura, Filosofía. En esas páginas **Juan Sasturain** se constituiría desde entonces en referente insoslayable de la crítica de historietas, con aportes también de **Guillermo Saccomano**, **Jorge B. Rivera** y **Oscar Steimberg**.

CLARIN CULTURA Y NACION

Esos dibujos cómicos y trágicos

[Portada del suplemento Clarín, Cultura y Nación correspondiente al jueves 28 de agosto de 1975.]

El siguiente puñado de notas permitirá apreciar la importancia que le asignamos a dicho suplemento:

- -"La historieta en la Argentina", tres páginas (la portada y la doble central) que comprendían una nota de Steimberg titulada "Esos dibujos cómicos y trágicos"; las respuestas de Horacio Altuna, el editor Alfredo Scutti y Alberto Breccia a un cuestionario sobre la identidad de la historieta nacional y su misión como medio de comunicación de masas; un recuadro sobre los dibujantes argentinos en el exterior y una cuarta nota escrita por Saccomanno titulada "Un fenómeno maldito". (Publicada el jueves 29 de agosto de 1975).
- -"El Eternauta. Un punto clave de la historieta en nuestro país", una página y media escrita por Juan Sasturain, nota que bien puede calificarse de riesgosa teniendo en cuenta las circunstancias que vivía el país y que para esa fecha el notable guionista llevaba un año desaparecido, aunque Sasturain –por obvias razones- lo menciona como residiendo en Europa. (Publicada el jueves 27 de julio de 1978).
- -"Popularidad del humor dibujado", doble página central del Suplemento Clarín, Cultura y Nación donde Juan Sasturain hace un análisis de las páginas de historietas de los diarios nacionales y comenta las 2.000 tiras del personaje "Clemente", mientras Jorge B. Rivera aporta su nota titulada "Medio siglo de tiras en los diarios". (Publicada el jueves 19 de noviembre de 1978).

Aunque con menor énfasis un diario emblemático de los años setenta como lo fue *La Opinión* dio también cabida a este tipo de notas, como la publicada en su sección cultural con el título de "El Eternauta: un pionero de la historieta", artículo sin firma y que por su fecha de aparición, 1972, debió ser a su vez pionero en la casi inagotable serie de notas que se han escrito al respecto.

Hemos mencionado a Saccomanno, a Sasturain, a Rivera y a Steimberg como parte de ese núcleo inicial de críticos dedicados al análisis de la historieta argentina, sumamos a ellos el nombre de **Emilio J. Corbiere**, periodista, historiador del socialismo en la Argentina, hombre de vastísimos conocimientos entre cuyas inquietudes se contaba también la historieta, pudiéndose mencionar entre sus trabajos el publicado en 1978 en la revista dominical de *La Nación* titulado "Hugo Pratt, alias Corto Maltés". El mismo diario pero en sus ediciones habituales seguía ocupándose de la historieta, en este caso una nota publicada en septiembre de 1971 que recogía las opiniones de dos profesionales de la psicología y una estudiante de dicha ciencia en la cual se arriesgaban distintas interpretaciones sobre la conducta del famosos personaje de Quino y de otros de la serie. El título de la nota: "Mafalda en el diván".

Y como estamos, aunque imaginariamente, en los años setenta imposible cerrar esta reseña de lo que fue la evolución de los estudios sobre la historieta en ese período sin una mención a la revista *Crísis*. Inspirada por el bibliófilo Federico Vogelius y dirigida por el escritor uruguayo Eduardo Galeano, *Crísis* desarrolló pese a lo breve de su primera época (1973-1976) una vasta tarea en el campo del pensamiento cultural, labor que aún hoy es recordada y en la que no estuvo ausente la historieta. Entre otras, dio cabida a dos notas de Jorge B. Rivera sobre la historia del humor gráfico argentino publicadas en febrero y marzo de 1976 con los títulos de "¡Sonaste Maneco!" y "Una compadrada contra el terror" respectivamente, y en ese mismo número de marzo de 1976 "Breccia y su visión de Lovecraft" por **Vicente Zito Lema**. Debió ser ese el último o uno de los últimos números de *Crísis* que fue clausurada por el Proceso. Reeditada en los ochenta, aunque sin lograr la repercusión anterior, *Crísis* volvió a darle cabida a la crítica de historietas y adaptaciones literarias dibujadas por Alberto Breccia.

LOS AÑOS OCHENTA

El interés por analizar la historieta en sus variados aspectos no amainó en los años siguientes, por el contrario se vio reforzada por el cambio que experimentó la Argentina a partir de diciembre de 1983 –con la restauración de la democracia- y aún antes, cuando la trágica aventura militar en Malvinas obligó a la dictadura a preparar su retirada. Otro factor favorable fue el surgimiento de nuevas publicaciones o que otras ya existentes acogieran también a la historieta, contándose en el primero de los casos *Tiempo Argentino, Página 12* y *El Periodista de Buenos Aires* (semanario editado por Ediciones de la Urraca, responsable también de *Hum®*) y en el segundo grupo las revistas *Todo es Historia* y *Pájaro de Fuego.* Respecto a *Tiempo Argentino* le dedicó en mayo de 1983 una amplia nota al dibujante Horacio del Prado (Calé) de cuya muerte se habían cumplido en esa fecha veinte años, y en abril de 1986 destinó seis de las ocho páginas de su Suplemento de Cultura a un conjunto de notas agrupadas bajo el título "La gran mirada oblicua de los relatos menores", con textos de Juan Sasturain, el dibujante Roberto Fontanarrosa y Oscar Steimberg, quien en su nota "El género de la lectura en cuadritos", proponía –según el anticipo de tapa- "los códigos específicos de su recepción".

Tiempo

HISTORIETAS

La gran mirada oblicua de los relatos menores

En la contratapa:

Steimberg propone los códigos específicos de su recepción

[El domingo 20 de abril de 1986 el diario *Tiempo Argentino* dedicó seis de las ocho páginas de su suplemento *Cultura* a la historieta]

Clarín Cultura y Nación divulgó en 1982 un trabajo titulado "El humor en la crísis", compuesto por tres entrevistas de Geno Díaz a Andres Cascioli, director de *Hum®*, a los editores de la recién reaparecida *Caras y Caretas* y a Alberto Cognini, creador de *Hortensia*, revista que había surgido en 1971 en la ciudad de Córdoba y alcanzado luego proyección nacional basándose casi exclusivamente en el muy particular humor cultivado en dicha provincia. También al humor está referida otra nota del ya citado suplemento ("El humor de los argentinos" (1986) y la publicada en la sección Cultura de *La Razón* -cuya transformación en matutino no evitaría su desaparición poco tiempo después- bajo el título de "Calé, el espejo de los cincuenta", escrita por **Marcelo Figueras** y **Horacio del Prado**, hijo del dibujante.

Finalmente, una entrevista a Robin Wood ("La vida es una historieta") publicada en 1988 en el semanario *El Periodista de Buenos Aires* nos permite incorporar a la nómina de especialistas argentinos en historieta a **Germán Cáceres**, quien para esa época preparaba el primero de sus varios libros sobre el tema. Como se dijo anteriormente, el espectro de los medios dedicados a publicar notas sobre la historieta se amplió también a revistas culturales o dedicadas a analizar la Historia nacional, como lo atestiguan la publicación en la revista *Pájaro de fuego* de una nota del dibujante y gran divulgador del medio **Oscar E. Vázquez Lucio** (**Siulnas**) titulada "Buenos Aires, la reina de la caricatura" (1981), mientras que *Todo es Historia* publicó en su edición de abril de 1982 "La historieta argentina", por Oscar Steimberg y "La historia de la historieta: los héroes de papel" de **Jean Claude Robotnik**.

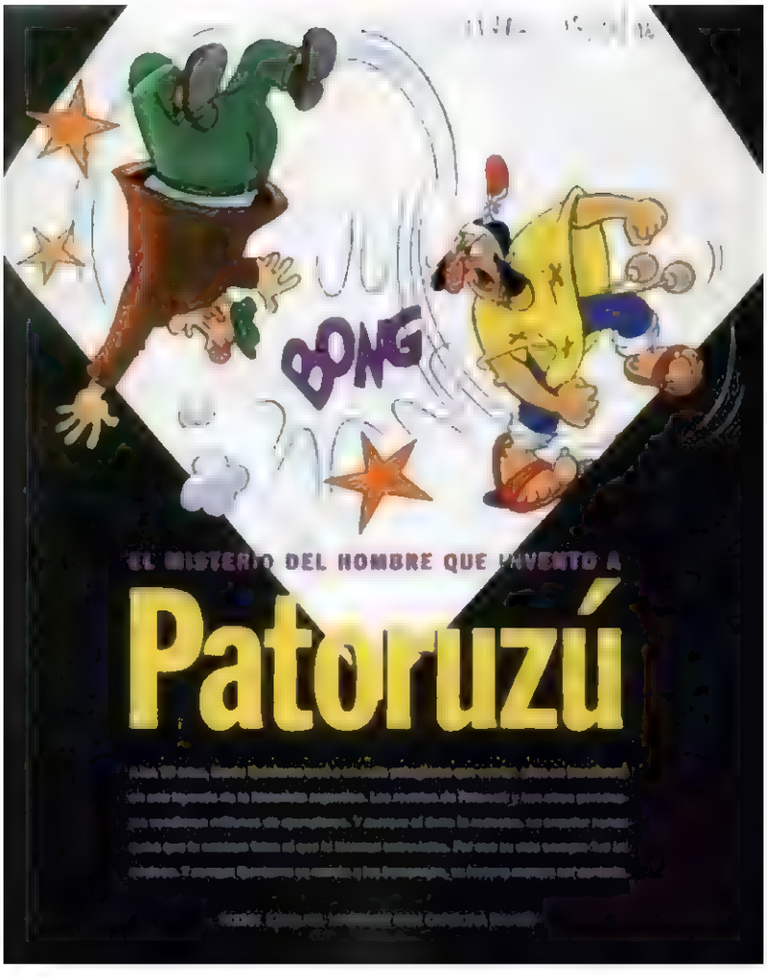
LA INVASION "COMIQUERA" DE LOS NOVENTA

Aunque no sea nada comparado con cosas más terribles que le ocurrieron a la Argentina en los años noventa, la historieta también tuvo su propio cataclismo, expresado básicamente en el proceso por el cual fueron cayendo las últimas revistas de distribución regular y tiradas más ó menos significativas. Pese a ello persistió el interés en analizar y opinar sobre la historieta tanto en medios que ya hemos mencionado anteriormente como otros más recientes tales como *Página 30, Veintidós* (luego *Veintitrés*), *Tres Puntos, Noticias La Maga* y *Con V de Vian.* La vigencia de los fanzines –algunos de ellos transformados después en revistas especializadas- y el auge de la edición de libros, que veremos en el capítulo siguiente, son signos de esa vitalidad de la crítica

en los noventa. Aparecieron también nuevos temas de análisis como la difusión del comic book importado (durante una década la Argentina vivió la ficción de que un peso valía lo mismo que un dólar) y el surgimiento de lugares dedicados a su venta, con la consiguiente aparición de términos como comiquero o comiquería, sin olvidar que el auge de los programa de autoedición hizo accesible a muchos aficionados realizar sus propias publicaciones. Delineada así nuestra visión de aquellos años en relación a la historieta, veamos una selección de lo por entonces publicado, selección en la que privilegiamos a medios no mencionados en anteriores acápites:

- -*Página 30*: La revista mensual de *Página 12* publicó a lo largo de la década un nutrido material de crítica y análisis sobre la historieta, como por ejemplo "Los próceres del cuadrito" de **Marcelo Birmajer** (Febrero, 1994) y "¡Kaboom, Crash, Eyaaagh!: los otros lectores, las otras lecturas", de **Martín Pérez** (Diciembre de 1995).
- -*Con V de Vian*: Revista cultural, publicó entre 1994 y 1996 notas de **Gustavo Secreti**, entre ellas "Casta de héroes" y "Dos grandes se saludan".
- -*No* (Suplemento para jóvenes de *Página 12*): "La historia de la historieta: las aventuras de los comiqueros independientes", por **Mariana Enriquez**, febrero de 1997.
- -*La Maga*: revista de cultura que brilló en los noventa aportó entre otros este título cuando menos curioso: "El Eternauta fue un banco de pruebas, pero no está bien dibujado", de **Pablo Marchetti**, publicado en noviembre de 1996
- -Revista *La Nación*: "La nueva tribu del comic", por **Gabriela Baby**, junio de 1997.
- -*El Día*: (diario de la ciudad de La Plata, capital de la Provincia de Buenos Aires): portada y doble página central de su suplemento "Viernes Joven" dedicado al "comic de industria nacional", con testimonios del grupo que realizaba la revista Gratarola nomás y un repaso a otras publicaciones alternativos de la época como El Tripero, Culebrón Timbal, Lápiz Japonés y La Fiera. Marzo de 1997.
- -*Tres Puntos*: En 1999 publicó sendas notas de **Pablo De Santis** tituladas "Algo más que superhéroes" y "Las Buenos Aires imaginarias".

Reiteramos que hemos omitido de esta lista lo publicado en medios como *Clarín*, *La Nación* (y sus respectivas revistas dominicales) y *Página 12*. En dicho material no reseñado predominan las notas sobre Dante Quinterno, "Patoruzú", Oesterheld, "El Eternauta", Alberto Breccia y algún otro dibujante más, como si toda la historieta argentina se redujera a esos grandes nombres. En cuanto a las interpretaciones sobre "Patoruzú" alcanzan el nivel de obsesión y se llega a creer que el pobre indio es el culpable de todos los males argentinos.



[Página inicial de un extenso y muy serio informe sobre "Patoruzú" y su creador publicado en *Viva*, revista dominical de *Clarín* en diciembre de 1996. Incluía la primera foto de Quinterno que se publicaba en medio siglo.]

Y EN EL 2000 TAMBIEN...

El final del siglo XX y el comienzo del XXI vieron caer los restos de lo poco que quedaba de la industria de la historieta argentina, pero ese drama no fue nada comparado con lo que le tocó vivir al país en su totalidad; a este respecto uno de los artículos publicados en aquellos años tenía un tono premonitorio, se titulaba "Comic argentino: revolución en el cementerio" y apareció en septiembre de 2000 en la revista *Noticias* con la firma de **Emilio Fernandez Cicco**. También en ese año inicial del siglo –o el final del anterior, como se discutía por entonces- **Martín Pérez** analizó en *Radar* (suplemento cultural de *Pagina 12)* uno de los trabajos póstumos de Hugo Pratt en la nota "Morgan, el ultimo héroe", mientras que "Patoruzú" recibía un enésimo garrotazo crítico propinado esta vez por Emilio Corbiere en la revista *Tres Puntos* con su nota "Ahijuna con los de ajuera: Patoruzú o las andanzas de un indio discriminador y xenófobo", y en la misma revista pero en 2001 **Sergio Góngora** se ocupaba de "La vuelta del Eternauta".

Con menor virulencia que Corbiere, **Daniel Sendros** se ocuparía nuevamente del personaje de Quinterno en "La Argentina de Patoruzú" publicada en junio de 2003 en la revista *Criterio*, vinculada a los sectores progresistas del catolicismo, mientras que en enero de ese año *La Nación* dedicaba toda una página de la sección Cultura a "Nuevos escenarios de la historieta", en la cual **Mirta Varela** comentaba el libro *Carne Argentina* realizado por el grupo La Productora e *Historias Corrientes - Ni tango ni bohemia* de Laura Vazquez y Federico Rubenacker, y formulaba diversas comentarios acerca de cómo la historieta asumía los nuevos aspectos de la realidad argentina. Un año después el mismo diario difundió una entrevista de **Luis Aubele** a Francisco Solano López cuyo título reproducía una frase del célebre artista: "Hacer historietas es más que dibujar, es dar vida".

Con respecto a su competidor, *Clarín*, cabe acotar que a lo largo de la década su sección dedicada a noticias y comentarios sobre los medios de comunicación viene albergando con regularidad notas relativas a la historieta, mientras que su suplemento de cultura devino en 2004 en la revista *Ñ* y fiel a la tradición de su antecesor sigue ocupándose de los cuadritos, tal la nota de Pablo De Santis del 6 de enero de 2007 que fue

tema de tapa de la citada edición con el título de "El País de la Historieta". *La Nación* por su parte tiene también su revista de cultura –*ADN*- en cuyo número correspondiente al último sábado de octubre apareció una nota sobre el cumpleaños de "Barbarella".

Cerrando ya esta reseña de la década inicial del siglo, y de este primer capítulo de la nota, una mención curiosa: en 2007 se realizaron elecciones para Jefe de Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, en las cuales uno de los candidatos era el luego derrotado Jorge Telerman. Pues bien, en la edición del bisemanario *Perfil* (aparece los sábados y domingos) del 6 de mayo de dicho año el escritor **Dalmiro Saenz**, quien en 1983 había sido guionista de la historieta "Yo acuso ¿o no?" que publicaba la revista *Cuero*, reveló que para el personaje central de la serie se había inspirado en Telerman, por aquel entonces empleado de la editorial. Un ejemplo que abona la suposición de que en nuestro querido país –y en otros también, seguramente- existen muchos políticos asimilables a personajes de historieta, aunque lamentablemente más volcados hacia el lado de los villanos que el de los héroes.

CAPITULO II. Revistas especializadas, libros y fascículos, fanzines, catálogos, ponencias y tesis.

Entramos ahora en el terreno de aquellas publicaciones que son canal específico para la difusión de estudios sobre la historieta, tales como las revistas dedicados a dicho medio (y también al humor gráfico) con secciones ad hoc, libros y fascículos, catálogos de exposiciones y algunas menciones a trabajos provenientes del ámbito académico.

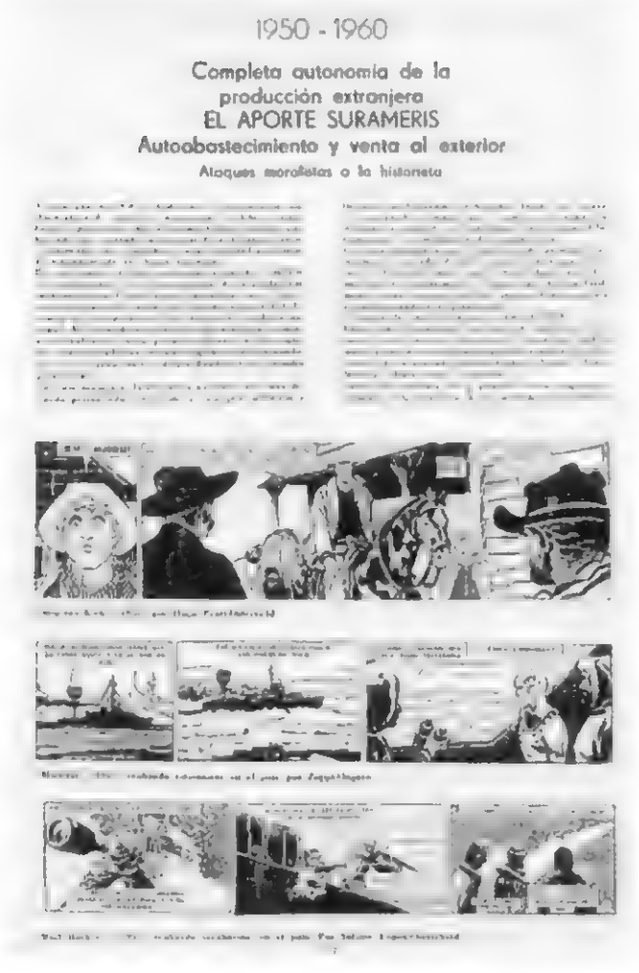
LA REVISTA DE LOS DIBUJANTES

[Aunque algo deteriorada, esta tapa en la cual aparece un muy joven Solano López es de gran valor documental. Corresponde al N° 22 de *Dibujantes*, aparecido en 1956.]

En octubre de 1953 apareció la publicación que tiene el mérito de ser la pionera en cuanto al estudio de la historieta argentina: la revista *Dibujantes*, cuya primera y más fructífera época se extendió desde dicho año hasta 1958, a lo largo de casi treinta ediciones. En *Dibujantes* se conjugaban la condición de tales de sus realizadores (y por ello un perfecto conocimiento del medio) con un muy buen nivel periodístico, dando por resultado un material de gran valor documental que aún mantiene su vigencia. **Angel Sagrera**, **Guillermo Nowell** y **Osvaldo Laino** fueron los principales nombres de quienes tuvieron a su cargo conducir esa difícil empresa. El criterio editorial de *Dibujantes* era muy amplio (tenían cabida en sus páginas notas sobre dibujo publicitario, ilustración, diseño de estampillas, modas, etcétera), pero el auge que por esos primeros años de la década del 50 habían alcanzado las revistas de historietas hacía que la revista dedicara en cada edición un importante número de páginas al medio, ya fuera con reportajes a dibujantes y guionistas como así también a comentar críticamente el material tanto nacional como extranjero que se publicaba en la época. Aunque el objetivo básico de la revista no era "historiar la historieta" sino que el aficionado al dibujo conociera como trabajaban sus ídolos ó cuáles eran sus recursos técnicos, la notas y entrevistas realizadas tanto a figuras consagradas como a otras que venían surgiendo, tales los casos de Hugo Pratt, Hector Oesterheld, Solano López, José Luis Salinas, Ivo Pavone y Alberto Breccia, entre otros, constituyen una materia prima fundamental para estudiar aquél período de la historieta nacional.

LIPZSYC, EL FUNDADOR

En 1957 se edita un libro que sin estar específicamente dedicado al estudio de la historieta argentina, aporta un material documental inédito hasta ese momento, lo que lo convierte en uno de los hitos iniciales de dichos estudios. La obra se titulaba *La historieta mundial* y fue publicado por la Editorial Lipssic (sic) dentro de la colección Famosos Artistas. Su autor, **Enrique Lipszyc**, era un nombre estrechamente vinculado al mundo de la historieta, tanto en su carácter de coleccionista como de uno de los mentores de la Escuela Panamericana de Arte (inicialmente Escuela Norteamericana de Arte), institución que gozó de gran popularidad en la Argentina en el campo de la enseñanza de dibujo, tanto a través de clases personales como por correo, mediante el recordado "Curso de los 12 Famosos Artistas".


1950 - 1960
Completa autonomía de la producción extranjera
EL APORTE SURAMERIS
Autoabastecimiento y venta al exterior

[Página correspondiente al capítulo "Decadas de la historieta argentina" de *La historieta mundial*, de Enrique Lipszyc.]

La historieta mundial consta de dos partes, la primera es un curso para la realización de historietas con explicaciones acerca de composición, estilos, encuadres, entintado y otros aspectos técnicos, mientras que la segunda se titula "Historia y desarrollo de la historieta" y presenta a lo largo de 73 páginas de gran formato (34 x 22 cm.), datos y reproducciones de historietas norteamericanas como así también algunas de origen italiano. A continuación de esas páginas Lipszyc recorre década por década la historieta argentina comenzando por el período 1900-1910 hasta llegar a 1950-1960, a efecto de lo cual reproduce material de cada una de las etapas junto con textos que brindan profusa información sobre títulos y autores más comentarios del autor donde sintetiza las características básicas del período analizado. Aunque resulte reiterativo decirlo, **esas cuarenta y tantas páginas que abarca "Las décadas de la historieta argentina" pueden considerarse la matriz de muchos de los trabajos que vinieron luego.** Vale agregar que en 1966 se publicó –también sobre idea y textos de Enrique Lipszyc- un libro titulado *Técnica de la historieta*, versión perfeccionada de *La historieta mundial* aunque aquí la parte dedicada a la historia del medio estaba notablemente reducida. De los dos tomos proyectados apareció solo el primero, que abarcaba desde los precursores hasta 1944, mientras que el segundo debía comprender desde la posguerra hasta el Pop Art.

UNA MITOLOGIA DEL SIGLO XX

La Editorial Columba, que por largos años fue la principal productora de revistas de historietas en la Argentina publicaba también la colección Esquemas, conformada por libros que en forma sucinta desarrollaban los más variados temas. Dentro de esa colección Columba publicó en 1968 *Qué es la historieta*, un libro de 80 páginas cuyo autor fue **Alfredo Grassi**, escritor, traductor, periodista y desde 1952 y por muchos años guionista de historietas. En realidad el libro habla de la historieta en general, desarrollando tópicos como la evolución del medio, su proyección social y cultural y su futuro, no obstante lo cual se brindan algunas referencias concretas a revistas, dibujantes y personajes argentinos. En el cierre de su trabajo Grassi define a la historieta como "una forma literaria característica del siglo XX, con profundas raíces en el folklore de cada país, que ha contribuido a crear una moderna mitología". En esa misma colección **Oscar Masotta** escribió en 1967 "El pop art", incluido en algunas clasificaciones bibliográficas como un trabajo vinculado a la historieta. Otro aporte a la incipiente bibliografía especializada en los años sesenta fue el libro *La Caricatura Política Argentina,* del dibujante y coleccionista **Amadeo Dell Aqua**, publicada en 1960 por la Editorial Universitaria de Buenos Aires (EUDEBA).

[En *Qué es la historieta*, libro publicado en 1968, el guionista Alfredo J. Grassi la definió como ' una mitología del siglo XX"]

LD - LITERATURA DIBUJADA

Es un dato por demás conocido que a mediados de la década del sesenta se produjo en Europa una especie de "descubrimiento" de la historieta, en el cual tuvieron activa participación intelectuales vinculados a las letras y las ciencias de la comunicación. A tono con esa corriente aparece en noviembre de 1968 la revista *LD Literatura Dibujada,* cuya dirección ejercía Oscar Masotta.

Con reminiscencias de la revista *Linus,* el material editorial de *LD* estaba conformado mayoritariamente por series norteamericanas e italianas como Dick Tracy, Flash Gordon, Valentina y Neutron, con su correspondientes análisis teóricos, fundamentado así el subtítulo de la publicación: "Serie de Documentación de la Historieta Mundial". En cuanto a lo relativo a la producción nacional el aporte de *LD* fue muy limitado, pudiéndose destacar entre las excepciones la publicación en el N° 3 (correspondiente a enero de 1969) del episodio de "Mort Cinder" titulado "Las Termópilas" precedido por una nota titulada "Breccia de cerca", escrita obviamente por Masotta, quien poco tiempo después daría a conocer su tan citado *La historieta en el mundo moderno.*

El lanzamiento de *LD* coincidió prácticamente con la realización de la *1ra. Bienal Mundial de la Historieta* instituida (según reza el catálogo) por la Escuela Panamericana de Arte y llevada a cabo en el Instituto Di Tella, meca de las vanguardias artísticas locales durante los años sesenta. El catálogo a que hicimos referencia fue impreso a gran tamaño (32 x 25 cm.) e incluye un prólogo de **Jorge Romero Brest**, Director del Centro de Artes Visuales del Di Tella, una declaración de principios firmada por David Lipszyc y Oscar Masotta, gestores de la iniciativa, y un panorama de la historieta en cada uno de los países representados en la Bienal: Brasil, Francia, Italia, Japón, Estados Unidos, España y por supuesto Argentina, capítulo éste que fue escrito por David Lipszyc (debido a una errata su nombre fue agregado con un sello), conformando una obra que por el material desarrollado a lo largo de sus 28 páginas bien merece figurar en este listado de aportes liminares al estudio de nuestra historieta. Cerrando las mención de publicaciones de los años sesenta debe incluirse a *La Razón,* el vespertino de mayor circulación en aquella época, que acompañaba sus ediciones 5ª y 6ª con cuadernillos de divulgación agrupados bajo el título "Ayer, Hoy y Mañana", correspondiendo el N° 100 de esa serie a *Usted y la historieta*, aparecido el 11 de marzo de 1969. Ese mismo año en la publicación *Tarea Universitaria* **Julio Portas** dio a conocer un trabajo titulado "La historieta: género literario, industria, problema social". Portas sabía muy bien sobre lo que estaba escribiendo ya que se había desempeñado como guionista durante la gran época de Editorial Abril, siendo uno de sus trabajos más destacados la serie "Fuerte Argentino", que con dibujos de Walter Ciocca se publicó en *Misterix*.

CRITICOS DE ACADEMIA

Ya en el primer capítulo de esta nota hemos caracterizado (o intentado hacerlo) como fueron los años setenta en la Argentina, cabe agregar que el afianzamiento de la crítica y los estudios teóricos que se dio en los medios masivos en aquel período se repitió en el ámbito de las publicaciones especializadas y los libros, a través de los cuales dieron a conocer sus trabajos una serie de especialistas provenientes de disciplinas como la Antropología, la Sociología y las Letras. Tres nombres predominan en ese panorama: Oscar Masotta, Oscar Steinberg y Jorge B. Rivera.

Masotta dio a conocer en 1970 *La historieta en el mundo moderno*, de cuyas cuatro partes la tercera corresponde a la Argentina, centrándose en el estudio de "Ticonderoga Flint", de Hugo Pratt, de Alberto Breccia y "Mort Cinder" más un tercer artículo escrito por Oscar Steimberg titulado "1936-1937 en la vida de Patoruzú". Steimberg por su parte publicó en 1971 "El lugar de la historieta" en *Los Libros* N° 17 y al año siguiente "La historieta, poderes y límites", fascículo N° 41 de *Transformaciones. Enciclopedia de los grandes fenómenos de nuestro tiempo*, del Centro Editor de América Latina, y

en 1977 "Leyendo historietas", trabajo que comprende once artículos agrupados en cuatro secciones. En cuanto a Jorge B. Rivera, Steimberg lo cita en la bibliografía de "La historieta, poderes y límites" como autor, junto a **Eduardo Romano**, del trabajo titulado "De la historieta a la fotonovela", que integró el fascículo N° 143 de *Capítulo Universal* editado por el Centro Editor en 1971, mientras que en otras catalogaciones esa obra figura como publicada en 1972, también en *Capítulo. Historia de la literatura mundial, Las literaturas marginales,* adjudicando a Rivera una cronología de la historieta y a Romano el análisis de la historieta y la fotonovela.

De 1970 es un trabajo que descubrimos al realizar la revisión final de este material, se trata de "Aspectos históricos de la historieta argentina" aparecido en *Comunicación audiovisual y tecnología educativa* con la firma de **Víctor A. Iturralde Rúa**, un reconocido especialista en cine y dibujos animados y divulgador de dichos temas en programas de televisión.

VIDA Y MILAGROS DEL CENTRO EDITOR

El Centro Editor de América Latina desarrolló en los años sesenta y setenta una extraordinaria labor en cuanto a la publicación de material relacionado principalmente con las ciencias sociales, ya fuera en el formato de fascículos o de libros de bajo costo. Su línea editorial tenía una clara identificación con las ideas de izquierda, "audacia" que pagó en la época del Proceso Militar (1976-1983) con atentados explosivos contra sus oficinas, la detención de sus directivos y finalmente el secuestro e incineración de decenas de miles de ejemplares de sus publicaciones, uno de los episodios paradigmáticos de la barbarie que padeció la Argentina en esos tiempos. Al Centro Editor se le deben –al margen de los que ya hemos mencionado- dos trabajos que bien podrían considerarse las dos primeras obras específicas en sus respectivos campos: *Las Historietas* y *El humor gráfico,* ambas escritas por el guionista **Carlos Trillo** y el dibujante y coleccionista **Alberto Bróccoli**, trabajos que aparecieron en abril y febrero de 1972 respectivamente, dentro de la colección "La Historia Popular/Vida y Milagros de nuestro pueblo". Si se tiene en cuenta lo reducido de su tamaño (18X16 cm.) y la escasa cantidad de páginas (algo más de 100) se comprenderá que *Las historietas* solo podía constituir un borrador de un trabajo más ambicioso, no obstante lo cual sus autores se las ingeniaron para desarrollar en cinco capítulo y un epilogo un buen resumen de setenta años de historietas argentinas. Más que el análisis por décadas, Trillo y Bróccoli (prematuramente fallecido) utilizan como ejes de su trabajo la evolución de las principales editoriales dedicadas a la publicación de historietas y sus revistas más significativas; el análisis de algunas de las creaciones más populares de los años cincuenta y sesenta y el comentario sobre la obra de creadores indiscutibles, tales como Héctor H. Oesterheld. Reiterando un concepto ya expresado, *Las Historietas* **fue el primer libro dedicado específicamente al tema** y que, por las características de la colección a la que pertenecía (recordar que su título era "La Historia Popular"), pudo ser leído por un público mucho más amplio que los simples aficionados o coleccionistas.

LAS HISTORIETAS
Alberto Bróccoli
Carlos Trillo
¡NOSOTROS QUEREMOS ESOS CABALLOS, SEÑOR! ¿ESTÁ CLARO?
¡AAAGH!
77 La Historia Popular / Vida y milagros de nuestro pueblo

[*Las Historietas* y *El humor gráfico* fueron dos obras del binomio Bróccoli-Trillo para la colección "La Historia Popular", ambas publicadas en 1972]

A este recordado sello editorial correspondió en 1981 la difusión de un nuevo trabajo de Jorge B. Rivera titulado "Las Literaturas marginales. 1900-1970" publicado dentro de la colección en fascículos *Capítulo, historia de la literatura argentina*, cuya base es indudablemente el trabajo realizado en 1971 con Romano. Cabe agregar que en 1967 había aparecido una primera versión de *Capítulo* sobre la literatura argentina pero en ninguno de sus cincuenta y seis fascículos se hacía referencia a la historieta, el radioteatro o la fotonovela, las literaturas marginales a que hace referencia Rivera.

DOS GUIONISTAS ESCRIBEN LA HISTORIA

Ediciones Record, que en 1974 había iniciado la publicación de una serie de revistas entre las que se contaban *Corto Maltés*, *Skorpio* y luego *Tit-Bits,* publicó en 1980 *Historia de la Historieta Argentina* de Carlos Trillo y Guillermo Saccomanno. Era un trabajo de mayor envergadura que *Las Historietas* en cuanto a tamaño y cantidad de páginas (algo más de 180) que completa y perfecciona a aquél, incorporando material que ambos autores habían producido para las secciones "El Club de la Historieta" y "La Historia de la historieta" que aparecieron en *Skorpio* y *Tit-Bits* respectivamente. *Historia de la Historieta Argentina* consta de 24 capítulos más un epílogo escrito por Juan Sasturain y dada su mayor extensión, Trillo y Saccomanno pueden explayarse en él acerca de algunos períodos de la historieta no profundizados anteriormente, repasar con mayor detalle la producción de las principales editoriales e incluir otras de menor trascendencia y reproducir extensos testimonios de grandes creadores.

LAS VOCES DE LOS CREADORES

Aparecida en 1978, la revista *Humor Registrado* fue durante varios años un gran éxito editorial y también uno de los principales foros de oposición al régimen militar imperante. La empresa editora, Ediciones de la Urraca, lanzó en agosto de 1980 la revista *Supehum®*, subtitulada "Suplemento mayor de Hum®" y que, pese a su nombre, dedicó preferente atención a la publicación de historietas "serias" y secciones con ensayos y comentarios sobre la novela negra americana, el cine, la historieta, las colecciones de literatura popular, etc. La inclusión de la revista *Superhum®* en esta reseña de los aportes al estudio de la historieta argentina se

fundamenta –además de las ya señaladas notas acerca de la historieta- por la publicación de extensas y muy completas entrevistas a grandes creadores como José Luís Salinas, Alberto Breccia, Horacio Altuna, los humoristas Ferro y Lino Palacio, la dupla Julio Alvarez Cao y Carlos Casalla (cultores del tema gauchesco) y Mirco Repetto, dibujante, guionista y durante varios años director de la revista *Patoruzito*. Juan Sasturain primero y **Ema Wolf** luego fueron los autores de esas entrevistas. El análisis crítico corría principalmente por cuenta de Carlos Trillo (escudado a veces como un seudo lector de apellido **Cetrángolo**) y Guillermo Saccomanno, siendo uno de sus blancos preferidos las producciones de Editorial Columba.

[La sección "Lo bueno, lo malo y lo feo" de *Superhumor* agrupaba noticias y comentarios sobre exposiciones, libros e historietas, entre otros temas. Aquí una página de dicha sección del N° 9, de setiembre de 1981.]

UNA BIENAL DE CATALOGO

Apenas cuatro años después de la realizada en el Di Tella se llevó a cabo la primera de una serie de Bienales que tuvieron como sede la ciudad de Córdoba, capital de la provincia homónima y dueña de un particular humor difundido desde 1971 por la revista *Hortensia*, cuyo fundador, Alberto Cognini, junto con el médico y coleccionista Antonio Salomón, fueron principales impulsores de dichas exposiciones. La primera, que al igual que las restantes se llevó a cabo en el Museo "Dr. Genaro Pérez" se tituló "El Humor y la Historieta que leyó el argentino", repitiéndose luego en 1974, 1976, 1979, hasta alcanzar la sexta edición en 1986. La de 1979 fue la *Cuarta Bienal Argentina y Primera Bienal Internacional*, editándose con tal motivo un magnífico catálogo de más de 150 páginas y textos en español e ingles que incluían notas de Carlos Trillo, Guillermo Saccomanno y Jorge B. Rivera, reseñas de las trayectorias profesionales de humoristas, historietistas (sic) y guionista argentinos, y un panorama de la historieta en los países participantes. Parecidas características tuvo el catálogo de la exposición de 1986.

¡CRASH!: POCO RUIDO Y MUCHAS NUECES

Muy modesto en su presentación -tipografía lograda mediante el sistema IBM de composición en frío o de las máquinas comunes de cinta, impresión en fotocopiadora o quizá en la versión económica de offset conocida en Argentina como fotoduplicación- el fanzine *¡Crash! (Ensayos y estudios sobre el mundo de la historieta y sus*

creadores) tiene sobrados méritos para figurar en cualquier reseña acerca de las investigaciones sobre la historieta argentina.

El grupo responsable de su edición estaba liderado por el dibujante **Leandro Sesarego** y lo integraban **Linton Howard, Manuel Cativa, Miguel Almirón, Osvaldo W. Viola** (Oswal), **Esteban Laruccia, Carlos A. Menéndez, Luís Rosales, Pablo Mártire, Norberto Rodríguez Van Rousselt, Mario Torrea, Aldo Terracina, Andrés Ferreyro** y **Claudio Rodríguez**. Además de muy documentadas notas acerca de creadores y personajes de la historieta mundial, *¡Crash!* publicó artículos sobre artistas argentinos o extranjeros que trabajaron en la Argentina, tales los casos de Hugo Pratt, Bruno Premiani, Walter Casadei, Fernando Fernández Eyre (Fernand), Domingo Mandrafina, Juan Jiménez o el guionista Ray Collins. El segundo número de este trascendente fanzine corresponde a enero-febrero de 1980, por lo que se deduce que el número inicial debió corresponder a los últimos meses de 1979. El N° 8 posiblemente uno de los últimos editados apareció en diciembre de 1983 y su nota de tapa fue escrita por **Esteban Larruccia** (a quien Sesarego consideraba poseedor una de las colecciones de revistas de historietas mas importantes de la Argentina), donde se brindaba valiosa información sobre los comienzos y modalidad de trabajo de la Editorial Abril, una de las lideres del negocio en la década del 1950. Tras las huellas de *¡Crash!* surgirían posteriormente *Top* orientado por **Luis Alberto Rosales** (quien en la actualidad realiza el blog *Top Comics*) y en 1986 *Comiqueando*, del cual nos ocuparemos al repasar las publicaciones de los años noventa.

CRASH!
RAY COLLINS, ALIAS ZAPPIETRO
DEBES DECIDIRTE POR UNO DE NOSOTROS COLLINS!
LA ERA PULP • BUGS BUNNY
JOE PALOOKA • Y UNA HISTORIETA EN SOLFA.

[Hecho con gran esfuerzo y limitados recursos, el fanzine *CRASH!* hizo sin embargo un gran aporte pese al conocimieto de la h`storieta argentina. Aquí la portada del N° 7, aparecido en 1981]

UN COCTEL DE CUERO Y FIERRO

En septiembre de 1984 la revista *Fierro* daba inicio a una trayectoria que la convertiría en referencia fundamental de un período de la historieta argentina. Continuadora en alguna medida de *Superhum®* dio también cabida a la información, la revisión y el análisis crítico, material que se volcaba principalmente en las secciones "Tinta Vieja", "El Hombre Ilustrado" (a cargo alternativamente de Juan Sasturain –secretario de redacción de la revista- **Angel Faretta** y **Diego Mophett**), "Los habitantes del cuadrito" por Marcelo Birmajer y "La Ferretería de Spataro & Cía." por **Juan Carlos** (**Tito**) **Spataro**, que luego pasaría a denominarse "La Ferretería" a secas.

Continuará por su parte era un cuadernillo de 16 páginas dedicado a revisar la trayectoria de un artista determinado, siendo uno de ellos dedicado a Roberto Battaglia, dibujante que brilló en *Patoruzito* y del que se perdió todo rastro tras su radicación en Estados Unidos. Ese trabajo sobre Battaglia fue firmado por **Rodrigo Tarruella** con la colaboración de los coleccionistas **Andrés Ferreiro** y el ya citado Spataro. Un año antes que *Fierro* había aparecido *Tiras de Cuero* (El artepoder de la historieta) conocida habitualmente como *Cuero*, revista que siendo dirigida por Oscar Steimberg no podía omitir en su material las secciones dedicadas a comentar la historieta, labor en la que junto a Steimberg colaboraban Emilio J. Corbiere y Angel Faretta.

En 1987-1988 comenzó a publicarse en la Provincia de Tucumán la revista de historietas *Trix*, también con profuso material informativo y análisis de historietas a cargo de un equipo de redacción encabezado por **Francisco Legaristi** y que integraba también **Germán Cáceres**. Este tipo de secciones que habían surgido en las revistas de Record se convirtieron luego en habituales en otras posteriores, tales los caso de *Hora Cero* en su segunda época y *Cóctel*, surgida la primera a mediados de 1990 y la segunda un año después. *Hora Cero* contaba con dos secciones básicas: "Risas Argentinas" a cargo de Pablo De Santis (Jefe de Redacción de la revista) dedicada a grandes dibujantes de humor y "El Parque" a cargo de Tito Spataro. El título de la sección remitía al Parque Rivadavia, espacio verde de la ciudad de Buenos Aires en uno de cuyos sectores se agrupan gran cantidad de puestos dedicados a la venta o canje de discos, material de videojuegos y revistas de todo tipo, historietas incluidas. En cuanto a *Cóctel* –de una línea editorial inspirada en Fierro- tenía distintas

secciones dedicadas al comentario de historietas entre ellas *Comic Magazine*, que anteriormente había sido una revista dedicada a dicho tema como así también a dibujos animados y materias afines, publicación creada por **Fernando García**, Jefe de Redacción de *Cóctel*.

LIBROS Y FASCICULOS

El listado de los libros y fascículos sobre la historieta aparecidos en los año 80 se abre con dos ediciones realizadas en el extranjero pero que estimamos corresponde incluir aquí. La primera de ellas corresponde al libro del italiano **Franco Fosatti** aparecido en 1980 titulado *Il fumetto argentino*, descrito como "una historia de la historieta argentina a través de cincuenta autores", mientras que dos o tres años más tarde se conocía en la Argentina la *Historia de los Comics* editada por Toutain, 48 fascículos de los cuales la Argentina está representada en tres, el número 15 (que comparte con Inglaterra) con textos de David Lipszyc, la totalidad del 23 escrito por Saccomano y Trillo y el 43, compartido con los cómics mexicanos, texto a cargo de Oscar Steimberg.

Ya avanzados los años ochenta el dibujante Siulnas concretó dos aportes de gran significación desde el conocimiento del humor gráfico, el primero de ellos fue *Historia del Humor Gráfico y Escrito en la Argentina* editado en 1985 por EUDEBA, dos tomos que comprenden desde 1801 hasta 1985, mientras que en 1987 el mismo autor dio a conocer Aquellos personajes de historieta, abarcando el período 1912-1959. De larga trayectoria profesional –iniciada en la década del 40- Siulnas tiene en su haber una larga tarea de divulgación acerca de la historieta, especialmente la humorística, que desarrolló en distintos medios y especialmente en el diario Crónica, en cuyo suplemento infantil Croniquita tuvo a su cargo durante casi veinte años una serie de secciones, entre ellas "Historiando la historieta". En el plano del ensayo aparecieron en 1988 sendos trabajos de Germán Cáceres y Marcelo Birmajer, ambos colaboradores de Fierro: Charlando con Superman e Historieta, la imaginación al cuadrado.

EL ALUVION DE LOS NOVENTA

Desde la lejana época en que un político opositor calificó al peronismo como "un aluvión zoológico" hay que andar con cuidado en la Argentina respecto al uso de la primera de esas palabras, no obstante se descuenta que el título no tiene aquí carácter peyorativo sino que es la expresión que mejor grafica la avalancha de trabajos que se publicaron en los medios especializados en los años noventa, lo que nos obliga a un somero repaso de los más destacados, comenzando con los libros editados más algún documento aparecido en publicaciones del ámbito universitario:

- *Panorama de la historieta en la Argentina*, de Jorge B. Rivera. 1992
- *Historieta y política en los '80*, Pablo de Santis. 1992
- *Oesterheld*, de Germán Cáceres, 1992
- *Releyendo Patoruzú*, de Susana Muzio. 1994
- *Así se lee la historieta*, de Germán Cáceres. 1994
- *El domicilio de la aventura*, de Juan Sasturain. 1995
- *El dibujo de aventuras*, de Germán Cáceres. 1996
- *Cien años de historieta en el mundo: la historieta en la Historia argentina*, del dibujante Sanyú (Héctor Sanguiliano), 1997
- *La historieta en la edad de la razón*, de Pablo De Santis. 1998
- *La Historieta Argentina: de la caricatura política a las primeras series*, de José María Gutiérrez. 1999
- *Historietas para sobrevivientes. Comic y cultura de masas en los años 80*, de Carlos Scolari, argentino residente en Italia. 1999
- "Medios de comunicación e industria cultural: Un ensayo sobre la producción y difusión de héroes de la industria cultural", por Jorge B. Rivera, en 1996, ofrecido en *Sociedad* Nº 5, publicación de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.

COMIQUEANDO Y LOS MIL FANZINES

El *Diccionario del Cómic* de Larousse define al fanzine como aquella revista publicada por aficionados, realizada de manera voluntaria y sin verdadera periodicidad, pudiendo estar orientados tanto a la historieta como a la ciencia ficción, la poesía o alguna disciplina afín. Aclara luego que en muchos casos los fanzines dan lugar a revistas que después se asientan en el mercado y agrega que si bien en los años 80 se recurría a la fotocopia para su reproducción, a partir de los 90 el uso de la informática facilitó en gran medida la autoedición. Esas mismas condiciones se dieron también en la Argentina posibilitando de esa forma la realización de una extraordinaria cantidad de estas publicaciones, tanto que merecieron un libro editado en 2001 escrito por **Roberto Barreiro** y titulado Historia de los fanzines en Argentina. Parte de esa producción estuvo integrada por títulos como HGO, Novacomix, Viernes Negro, Argentina Comics, Imarginal, Poco Loco ó Picasesos, aunque el que más carrera hizo fue sin duda Comiqueando, cuya historia sintetizamos a continuación sobre la base de los datos de Historieteca, seguramente uno de los sitios web más completos y serios de la Argentina respecto a historietas. Según esos datos Comiqueando comenzó como fanzine en septiembre de 1986 y se editaron 11 números hasta fines de 1987. Dirigida por **Andrés Accorsi** y con un equipo de especialistas que ya colaboraban en otras publicaciones, Comiqueando inició su nueva etapa como revista especializada en historietas en mayo de 1994 brindando una amplia cobertura sobre historieta nacional y extranjera. A ello se sumó la publicación de varias historietas y tiras, algunas de las cuales tuvieron luego su propia revista. La crisis económica de fin de 2001 –sigue diciendo la respectiva entrada de Historieteca- y la devaluación de 2002 llevaron al cierre de la revista, que llegó al número 55. Posteriormente reaparecería en Internet y con periódicas ediciones en papel, pero de esa etapa nos ocuparemos más adelante.

EL COMIENZO DEL NUEVO SIGLO

Llega el momento del "envión final" que complete este panorama general que hemos querido esbozar sobre los distintos aportes que a lo largo de más de cincuenta años se han hecho para difundir y analizar a la historieta argentina en sus más variados aspectos. En materia de libros el siglo XXI se inició con la publicación en 2000 de Historia crítica de la literatura argentina dirigida por **Elsa Drucaroff** en la cual figura un trabajo de Oscar Steimberg titulado "La nueva historieta de aventuras" (texto publicado en 2003 en la octava edición de Tebeosfera, en su primera época).

El mismo año 2000 o en 2001 según otros registros apareció Historieta Argentina: una historia, de **Judith Gociol** y **Diego Rosenberg**, un volúmen de más de 600 páginas cuya primera parte corresponde a una cronología de la evolución de la historieta argentina y la segunda al pertinente análisis temático. Oesterheld y nuestras invasiones extraterrestres (2003) es un libro de **Felipe Ricardo Avila**, codirector de Rebrote, página web que en 2005 volcó parte de su material en una edición en papel de notable calidad gráfica.

[En medio de la debacle del 2002, Walter Vázquez y su equipo iniciaron la publicación de la revista *El Historietista*]

El dibujante **Walter Vazquez** que en 1998 había coparticipado en el fanzine Argentina Comics lanzó en agosto de 2002 el N° 0 de la revista El Historietista, un verdadero acto de fe si se tiene en cuenta el panorama que presentaba el país en aquel momento. El Historietista ("Orientación, información y actualización sobre el 9no. Arte", rezaba su slogan), perduró hasta el 2004 superando la media docena de ediciones. Colaboraron con Vázquez en ese admirable esfuerzo **Walter Alarcón, Danilo Guida**, el guionista **Armando Fernandez, Fernando García, Ariel Aviles** y **Germán Lancillota**, entre otros. En diciembre de 2003 Comiqueando regresó al ruedo pero esta vez en Internet y la buena repercusión de este retorno digital impulsó la vuelta al papel, que se concretó en mayo de 2005 con la publicación de Comiqueando Anuario editado por Domus, al que le siguieron ese mismo año otros dos números con la denominación de Edición Especial, esquema que se repitió también en 2006, siempre de acuerdo a la información de Historieteca. Santas historietas, Enciclopedia de los comics, un libro de **Carlos Albertoni** editado en 2004, la reedición en 2007 de Oesterheld y nuestras invasiones extraterrestres (la primera edición del libro de Avila había sido limitada y a nivel casi artesanal) y los libros editados a partir de este año por "La Bañadera del Comic", un grupo de especialistas que comenzó difundiendo sus trabajos a través de Internet y que hoy ha editado ya dos libros sobre *La Historieta Latinoamericana*, otros dos sobre Oesterheld, y más sobre Patoruzito, Emilio Cortinas (aparte de la revista *Sonaste Maneco*), marca el final de esta reseña de lo más significativo de la primera década del siglo XXI.

Dada la característica de este trabajo no consideramos necesario un epílogo formal, ya que no se lo ha pensado como una nota de opinión ni menos una propuesta teórica, sino como lo indica su título, una panorámica general a través del cual se pueda tener una idea de conjunto de cuánto, cuándo y dónde se ha escrito sobre la historieta argentina desde 1953 hasta 2004, un volumen de estudios de por sí impresionante que seguirá creciendo con los años por una razón fundamental: la inagotable riqueza temática de la historieta argentina.

FUENTES CONSULTADAS:

Archivo y colección del autor

GAUMER, Patrick y MOLITERNI, Claude (1994): *Diccionario del Comic*, Larousse Planeta, Barcelona.

www.picasesos.ahiros.com.ar (Bibliografía argentina de historietas)

www.iris.bibnal.edu.ar (Página de la Biblioteca Nacional, Buenos Aires, Argentina).

www.historieteca.com.ar

HÉCTOR GERMÁN OESTERHELD: DE EL ETERNAUTA A MONTONEROS

ROBERTO HÉCTOR VON SPRECHER

Origen:

Revista TOPOS Y TROPOS

Edición:

TEBEOSFERA (2008, TEBEOSFERA) -2ª EPOCA- 1, 1-VIII-2006

Resumen / Abstract:

Las historietas de Héctor Germán Oesterheld son unos relatos excepcionales para aproximarnos a la comprensión la radicalización de amplios sectores de la población a fines de los sesenta y comienzos de los setenta, como también para visualizar algunos aspectos de la relación de Montoneros con Perón.
Notas: Ensayo que forma parte de la tesis del autor, cedido a Tebeosfera 2ª época nº 1.

HÉCTOR GERMAN OESTERHELD: DE *EL ETERNAUTA* A MONTONEROS.

El presente trabajo se enmarca en un programa de investigaciones sobre el Campo de la historieta realista argentina, el mismo incluye un proyecto donde analizamos los modelos de sociedad construidos por Héctor Germán Oesterheld. Aquí damos cuenta de algunos avances respecto de cómo construyó y reconstruyó la subjetividad de los protagonistas en algunos de sus guiones de historietas en períodos particulares, al mismo tiempo que ponderamos como juegan en esos relatos estructura y construcción como elementos claves para comprender las modelizaciones sociales. Particularmente comparamos *El Eternauta* primera parte (1957/59), con la serie *América Latina, 450 años de guerra* (1973/4), con la inconclusa *La Guerra de los Antartes* (1974), con el único episodio de *Camote* (1975) y con *El Eternauta* segunda parte (1976/7). Consideramos que de una a otra historia se verifica un fuerte desplazamiento en los modelos de cambio social y políticos, como también de la construcción de la subjetividad de los protagonistas.

El protagonista de la primera parte de *El Eternauta,* y motor de los intentos de cambios, es grupal y nunca se justifica cualquier medio para alcanzar los fines. Pero, en la segunda parte Juan Salvo se convierte efectivamente en un Eternauta, un ser suprahumano que actúa como líder mesiánico que no duda en sacrificar la vida de sus compañeros de combate –los medios- para alcanzar los fines, lo cual debería correlacionarse con el discurso y prácticas de la organización Montoneros de la cual, por entonces y hasta su desaparición y presunto fusilamiento, Oesterheld formaba parte.

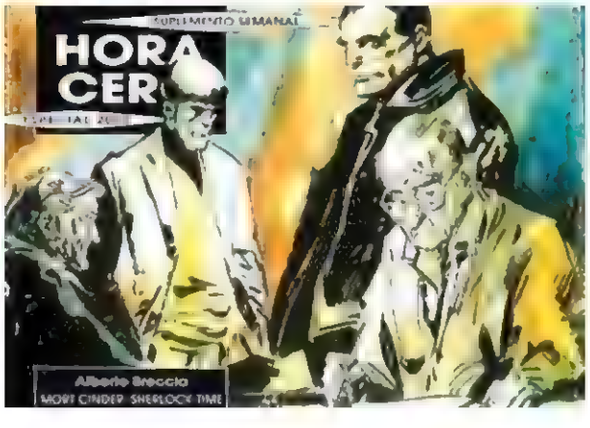
Por otra parte en las historietas realizadas como tarea militante explicita, en especial en *América Latina 450 Años de Guerra*, la subjetividad va desapareciendo como factor social hasta llegarse a una pura estructura sin espacio para la construcción.

ESTRUCTURA Y CONSTRUCCIÓN, LO OBJETIVO Y LO SUBJETIVO

Nuestra perspectiva sobre lo subjetivo se enmarca en la discusión sobre la falsa dicotomía entre las estructuras sociales –como condiciones de producción de lo subjetivo- y la construcción de lo social, en términos de Pierre Bourdieu, como práctica condicionada pero también abierta a la invención más o menos radical, individual y/o colectiva, o a la agencia humana en términos de Anthony Giddens. No nos parece sustancialmente diferente el planteo de base de estructural-contructivismo de Bourdieu y la dualidad estructural de Giddens. Pero, consideramos insostenible la posición de Giddens sobre la existencia virtual de la estructuras[1] y el considerar la acción, y enmarcada en ella la subjetividad (la constitución reflexiva de la identidad de yo), como punto de partida del análisis sociológico, y acordamos –en cambio- con la perspectiva de Bourdieu respecto de que el punto de partida lógico del análisis son las estructuras que preexisten a la constitución de la subjetividad y a las prácticas sociales.

Consideramos que la subjetividad, que articula las estructuras y las prácticas concretas y situadas de los agentes sociales, se constituye –como plantea Bourdieu- desde la experiencia más o menos prolongada en distintas posiciones en la estructura, como espacio social general –que implica la posiciones y relaciones de clase- y como conjunto pluridimensional de campos, dando como resultado una estructura de complejas disposiciones subjetivas relacionadas entre sí. Esas disposiciones como principios, funcionando bajo la lógica aproximativa y ambigua del sentido práctico, orientan las prácticas hacia los otros agentes sociales. Pero, no determinan esas prácticas, sólo las orientan, y los agentes sociales enfrentados a cada situación concreta, ante la posibilidad constitutiva de más de una opción, deben tomar decisiones, generalmente sobre la marcha, al calor de la acción y sin que medie necesariamente un proceso reflexivo, lo cual no deja afuera la posibilidad de un cálculo racional de medios, diría Bourdieu.

Teniendo como referente (más o menos fuerte -según el momento socio histórico-) esa red de disposiciones que funciona como una estructura subjetiva, los agentes sociales están condenados, y esa es la medida de su libertad, a tomar decisiones a cada instante. Estos habitus incluirían tanto a la conciencia práctica como a la conciencia discursiva que plantea Giddens, en cuanto las razones que el agente pone en funcionamiento al pasar al discursivo son del nivel de las normas que condicionan las situaciones y acciones y no del nivel de la toma de con-ciencia que plantea Bourdieu, que supone la puesta en juego de una racionalidad que podría permitir comprender esas normas y modificarlas reflexivamente.



Lo que quizás perdió de vista frecuentemente el propio Bourdieu es que la constitución de la subjetividad, a partir de las posiciones ocupadas en la estructura objetiva, es un proceso abierto en el cual compiten, interaccionan, distintos agentes sociales que detentan poderes diferenciales según sus posiciones, que también allí los socializados y los agentes de socialización enfrentan permanentemente situaciones ante las cuales deben tomar decisiones; las tomas de decisiones –abiertas a la construcción, a la invención- deben ser permanentemente consideradas durante el proceso de constitución de la subjetividad, y en esas situaciones ni aún el agente con menos poderes –como podría ser el niño en la temprana socialización primaria- es un ser pasivo y sus decisiones y prácticas están permanentemente actuando sobre la prácticas y decisiones de los agentes socializadores. Más allá de la inferioridad de condiciones, de la fuerza y permanencia que

según Bourdieu tienen aquellas tempranas experiencias, no hay una determinación simple, la misma lógica que funciona en la aplicación de las orientaciones ya constituidas está presente en esas experiencias tempranas del agente social, el cual nunca es un carente absoluto de poder y por lo tanto de fuerza actuante en la constitución de sus propios habitus y disposiciones.

En cuanto estas teorías se aplican al análisis de los mundos sociales construidos en ficciones, podemos prestar atención a como se plantean implícita o explícitamente la estructura y la construcción, como también la subjetividad. Así un relato donde lo subjetivo desaparezca y aparezca una estructura, del tipo que sea –económica, cultural, histórica-, sería homologo a las teorías sociales que explican las acciones de los hombres como determinadas por esas estructuras independientes de su voluntad –como la cultura en T. Parsons o lo material en el marxismo mecanicista-, y sin la posibilidad de la construcción por parte de los agentes y, por lo tanto, de la intervención y mediación de lo subjetivo en las tomas de decisiones que las distintas situaciones demandan. Otro extremo, con un número de variaciones casi infinitas entre uno y otro, sería la construcción de historias donde lo social aparezca como pura subjetividad no condicionada por ninguna estructura, donde cada uno decide libremente su destino, un extremos subjetivismo emparentado con el liberalismo interiorizado por quienes crecen en una sociedad capitalista, liberalidad y libertad, en la realidad, fuertemente constreñidas en una sociedad de clases y de relaciones de dominación.

HÉCTOR GERMÁN OESTERHELD Y LAS TRANSFORMACIONES DE LA SUBJETIVIDAD. DATOS SOBRE EL CORPUS EN ANÁLISIS

Héctor Germán Oesterheld (23 julio 1919- ¿1978?) fue un creador clave en la producción cultural argentina, sus decisiones lo llevaron a abandonar la geología y a convertirse en un narrador de la industria cultural en distintos formatos, desde sus famosos guiones de historietas –*Sargento Kirk*, *El Eternauta*, *Mort Cinder* y un extenso etc.-, a sus todavía no del todo detectadas y reconocidas obras literarias (sus volúmenes de *Ernie Pike* son, por lo menos, comparables a las narraciones de Hemingway sobre la guerra), a las figuritas de *Platillos voladores al ataque!*. De un destino social que le fijaba una carrera profesional destacada, o por lo menos una tarea dentro de la *cultura culta* (su primera publicación fue un cuento en el diario La Prensa, representante entonces de la más rancia oligarquía), pasa a vivir de lo que por entonces, aún más que hoy, era considerado un *género menor*. Asimismo, Oesterheld irá tomando decisiones que reconstruyen su subjetividad y sus apuestas en el espacio y en las luchas sociales. El socialista democrático antiperonista de principios de los cincuenta, comienza a radicalizarse durante los sesenta como tantos jóvenes, obreros e intelectuales, en aquellos años de dictaduras y proscripciones. Su opción va a ser el peronismo revolucionario y en ello acompaña a sus cuatro hijas –o ellas lo acompañan-. En 1973 y 1974, formando parte de la estructura de prensa de Montoneros, realiza historietas con un compromiso político explícito para la revista El Descamisado, para el diario Noticias y luego para la clandestina Evita Montonera. Le siguen el paso a la clandestinidad, aunque continúa escribiendo guiones de historietas para las editoriales Columba y Record, el asesinato o desaparición de sus cuatro hijas[2] y su propia desaparición, el 27 de abril de 1977, al parecer en la ciudad de La Plata, al concurrir a una cita *cantada* a la cual, habría asistido en lugar de alguien con un cargo mayor en la organización Montoneros[3]. La decisión consciente de entregarse al infierno de la tortura, de sacrificarse.

Los testimonios lo ubican en Campo de Mayo, como prisionero no legalizado, luego en algunos *chupaderos* como el Vesubio[4], en el Regimiento de Monte Chingolo, en La Tablada, o el Sheraton en Villa Insuperable[5] y probablemente asesinado en Mercedes en el año 1978[6]. Desaparecido, presuntamente muerto, sin tumba... fisura sin cierre.

> "El único bloque real que hay que imaginar es aquel que va desde que el grupo al que pertenecía entra en la clandestinidad hasta el momento de su muerte, en 1977. (...) Carlos Trillo recuerda que en tiempos de una de sus últimas historietas, iba a teléfonos públicos para dictar los globitos al dibujante hasta que decía "Te llamo en otro momento" y cortaba. Una y otra vez me pregunto qué fue lo que lo incitó a meterse en política y pasar a la acción directa." (Gustavo Mosquera, director de cine –*Lo que vendrá* y *Moebius*- que está concluyendo el guión de una nueva película sobre Oesterheld)

No es difícil arriesgar una respuesta a la pregunta de Gustavo Mosquera sobre porqué Oesterheld se "metió en política" y paso a la acción directa. Si bien la decisión personal, el momento de la toma de decisión ante situación concreta puede ser relativamente indiscernible, y sólo relativamente en sus historietas quedan huellas, que son aún más fuertes que las que podemos encontrar en reportajes o en testimonios[7], su opción fue parte de una opción

colectiva para muchos argentinos en un momento de su historia. Es más fue una opción bastante lógica y coherente con su propia historia y evolución, y con la exploración de la condición humana que venía realizando en sus propios relatos. Esa opción lo llevó a luchar por el socialismo, a comprometerse con el peronismo por que el pueblo era peronista y a sumarse a Montoneros, a rebelarse contra años de proscripción y contra las sucesivas dictaduras.

Considera Rafael Bielsa, en el Prólogo a *Latinoamérica y el Imperialismo 450 años de guerra* (2005), la recopilación de las historietas que Oesterheld guionara para El Descamisado:

> "Fuera de la ficción, Oesterheld también vivió la aventura más grande de todas: el ser un hombre fiel a sus convicciones. Fascinado por los movimientos políticos juveniles de las décadas del '60 y '70, tomó la decisión de comenzar a militar en pro de la constitución de un Gobierno Popular, objetivo que parecía cercano con la ansiada llegada de Perón en 1973. Agotada esta experiencia, Oesterheld –junto a sus hijas- tomó posturas más extremas y se integra definitivamente a Montoneros."

Hoy puede suscitar asombro que tomara esas decisiones pasadas los cincuenta años, superando con creces la edad promedio de los militantes, pero sigue siendo una decisión comprensible que otros de su edad también tomaron, en todo caso hay que reconocer el coraje y la justicia de la causa: cambiar un orden social que era, y sigue siendo, injusto. Donde, en todo caso, puede tener cierto grado de enigma porqué continuó con esa lucha cuando ya no era posible el triunfo militar, porqué siguió adhiriendo en 1976/7 al absurdo diagnóstico de la dirección de Montoneros que suponía a la dictadura en retroceso y a la organización armada en un avance incontenible. Porqué se entregó al martirio final. Pero, tampoco en fue el suyo un caso excepcional, ni la suya una decisión puramente individual, miles de argentinos la tomaron, la opción "liberación o muerte" no era meramente una consigna.

Presas, empleado en los cincuenta de Oesterheld en Editorial Frontera y su empleador en Editorial Columba en los setenta, en la película *H.G.O*, afirma que Oesterheld ya había escrito y publicado el guión de su muerte. De alguna forma tomó decisiones que ya había hecho tomar a sus personajes de historietas. Claro que la muerte en guerra caracterizada como absurda de los episodios de *Ernie Pike*, de los años cincuenta y principios de los sesenta, muta en martirologio en *El Eternauta* segunda parte o en *América Latina, 450 años de guerra*, en los setenta.

Aquí daremos cuenta de algunos avances en nuestra indagación sobre cómo, a través de su trayectoria y de sus historietas, Oesterheld construye y reconstruye la subjetividad de los protagonistas, al mismo tiempo que ponderamos como juegan en las mismas estructura y construcción o agencia social. Particularmente comparamos *El Eternauta* primera parte, que guionara entre 1957 y 1959 con *El Eternauta* segunda parte (publicado entre 1976 y 1977), *La Guerra de los Antartes* (publicada en el diario Noticias, desde el 22 de febrero de 1974 hasta el 3 de agosto del mismo año, cuando es clausurado) y la serie *América Latina 450 años de guerra* (publicada en la revista El Descamisado, desde el 12 de junio de 1973 al 26 de marzo del mismo año) y el único episodio de *Camote*, publicado en seis entregas, en 1975, en la clandestina Evita Montonera.

EL ETERNAUTA PRIMERA PARTE (1957/1959)

El comienzo de la historia es narrado por un guionista [personaje] de historietas, en una casa de Vicente López, quien una madrugada del año 1957 escribe en su cuarto de trabajo. Inesperadamente, en una silla ubicada frente a él, y ante su sorpresa, se materializa otro hombre. Oesterheld utiliza un dispositivo reiterado en sus historias: la cotidianeidad de un personaje interrumpida por la aparición de un ser fuera de lo común. Aquel cuya rutina es quebrada funcionará como introductor a relatos en los que el ser que irrumpe será el protagonista.

Es el mecanismo al cual recurre en *Sherlock Time* con el jubilado Luna, en *Mort Cinder* con el anticuario Ezra Winston. Luna y Winston participarán activamente de los relatos, mientras que en la primera parte/primera versión de *El Eternauta* el guionista-personaje sólo funcionará al comienzo y al final del extenso relato de trescientos cincuenta páginas, será el testigo del relato, el transmisor del mismo y el conocedor del terrible futuro que se avecina cuando la memoria del Eternauta se borra en el reencuentro con su familia. El guionista, ya con nombre y apellido -Héctor Germán Oesterheld, se convertirá en participante activo en la segunda parte, publicada a partir de diciembre de 1976.

La introducción de *El Eternauta* comienza con la situación típica de la aventura: la ruptura de lo cotidiano. Pero aquí no se verificará la restauración de la situación inicial como ocurre en tantas historias. La ruptura significará la quiebra definitiva de lo cotidiano, la pulverización de la vida diaria. La destrucción de un espacio social, con sus posiciones y relaciones, y la constitución de un nuevo espacio en condiciones totalmente distintas.

Una noche de 1957, con ventanas y puertas "herméticamente cerradas", Juan Salvo –quien saldrá de la historia convertido en el Eternauta- y tres amigos juegan entusiasmados una partida de truco en la bohardilla del chalet del primero en Vicente López. Esa noche la "nevada mortal" comienza a caer sobre Buenos Aires, aniquilando a quien alcance.

Una introducción de Juan Salvo-relator nos ubica en las posiciones que ocupan en el espacio social tanto sus amigos, como él mismo y su familia. Sus compañeros de la partida de truco se pueden ubicar en distintos niveles de la clase media de fines de los cincuenta, siendo Juan el que ocupaba la posición más elevada (al menos por los indicios que nos brinda Oesterheld como constructor del espacio social en el papel).

Favalli, alto, fornido y de gruesos anteojos, es un "profesor de física", que además tiene un velero en Olivos y se entusiasma por la electrónica que practica en la bohardilla de Juan.

La bohardilla de Juan ("...mi heterogénea bohardilla que pomposamente llamábamos laboratorio.") es el espacio que los cuatro amigos comparten para sus hobbies, además de ser donde se juegan las partidas de truco. Es el sitio de los "hobbies", palabra hoy -y probablemente también actividad- en desuso. Los hobbies eran el sitio dedicado sin culpas a los saberes no interesados conscientemente, y en el caso de El Eternauta serán una de las bases de la supervivencia del grupo.

A partir de la extrema y definitiva ruptura de la cotidianeidad y de todo el espacio total anterior -como estructura de posiciones y de relaciones entre las mismas-, la primera parte de El Eternauta puede pensarse como una operación narrativa, en la que no sólo se construye un espacio social en el papel, sino que también en el papel, en la historia narrada, se constituye (como acto inicial) un espacio social.

Efectivamente, la situación de catástrofe que enfrentan no sólo los protagonistas, sino también todos los habitantes del sur del continente, es total. Se trata de una catástrofe radical que impide pensar en reconstruir la situación inicial.

Para el grupo que se encontraba reunido en el chalet de Juan Salvo lo único que va a quedar de sus relaciones anteriores son la familia nuclear -para Juan- y la amistad previa -para todos- que será el factor identificatorio, con raíces en las relaciones previas a la nevada. Esto les permitirá conformar un grupo para tratar de resolver la supervivencia en la nueva situación.

Favalli dirige las tareas, y Juan le plantea que pareciera no tener demasiadas esperanzas de que los rescaten. Favalli, que ha respondido con "sentido práctico" desde el comienzo de la situación, que ha sido quien menor desajuste ha mostrado para adaptarse a la ruptura del espacio social anterior, y quien será siempre pesimista -a partir del análisis de los datos-, es tajante respecto de lo sucedido: "Estamos ante un desastre mundial: ya nunca el mundo volverá a ser el mismo."

La situación inicial muestra, entonces, la ruptura del espacio social, y de los campos, preexistentes. Se desmoronan posiciones, relaciones, capitales, etc. Aunque, como veremos con más detalles, algunos capitales adquiridos en la situación anterior transpuestos seguirán siendo actuantes, o aún más, se revalorizarán o darán lugar a nuevos capitales en su reconversión en la nueva situación. A partir de la ruptura, el espacio se irá constituyendo inicialmente como el de la supervivencia que luego se convertirá en espacio de la resistencia, en espacio del enfrentamiento.

Dentro del campo de la catástrofe detengámonos un momento en las posiciones del campo de la supervivencia.

Favalli, el profesor de ficción y hobbista dedicado a la electrónica, es quien se ubica en un lugar jerárquico en el inicio de la historieta al ser capaz de reconvertir sus capitales previos como actuantes y efectivos para la nueva situación, lo cual hace funcionar en él un "sentido práctico" (un sentido del juego) adecuado a la nueva situación –una transformación de sus disposiciones-. Asimismo, Favalli conserva la calma, lo cual le permite aplicar una "lógica científica" al análisis de los acontecimientos. Combina "teoría-práctica" y los aplica para lograr la supervivencia del grupo, coordinando y dirigiendo. Plantea fuerte y argumentadamente sus posturas y estrategias lo cual le permite el mando del grupo. Favalli es el hombre del "cerebro práctico", que hace funcionar un capital-conocimiento que será fundamental en las nuevas situaciones: es quien analiza los datos y realiza cálculos racionales que orientan medios hacia fines (y el objetivo que articula las acciones de la situación inicial es la supervivencia). Es posible pensar su papel desde la perspectiva de Pierre Bourdieu:

"El ajuste inmediato entre el habitus y el campo es sólo una de las formas posibles de acción, aunque sea, con mucho, la más frecuente: «somos empíricos», afirmaba Leibniz, aludiendo a las prácticas., «en las tres cuartas partes de nuestras acciones». Las orientaciones sugeridas por habitus pueden acompañarse de cálculos estratégicos de los costos y beneficios tendientes a llevar al nivel de la conciencia aquellas operaciones que el habitus efectúa conforme a su propia lógica. Además, los períodos de crisis en los cuales los ajustes rutinarios de las estructuras objetivas y subjetivas son brutalmente trastornados, constituyen una clase de circunstancias donde la elección racional puede predominar, por lo menos entre aquellos agentes que pueden, por así decirlo, darse el lujo de ser racionales." (Bourdieu y Wacquant, 1995 : 91)

En "El Eternauta", pareciera ser que aquello que permite a Favalli (y luego a Juan Salvo en cuanto vaya adquiriendo "sentido del juego") "darse el lujo" de ser racional es su condición de profesor, de científico, de aficionado a la electrónica, sus conocimientos. Son capitales previos que aumentan su significación en la situación de crisis.

Siguiendo también a Bourdieu, y considerando la evaluación que Favalli realiza de los factores humanos intervinientes, podemos considerar que es quien realiza un *socioanálisis* que permite al grupo del chalet llevar a cabo estrategias adaptadas a las nuevas circunstancias que plantea la catástrofe:

"Otra manera posible de introducir cambios en los habitus es pensable a través de un proceso de autosocioanálisis, mediante el cual el agente social puede explicitar sus posibilidades y limitaciones, su libertad y sus necesidades contenidas en sus sistemas de disposiciones y con ello, tomar distancia respecto a esas disposiciones. (...) Es decir, mediante un análisis reflexivo de los condicionantes objetivos de las propias prácticas, el agente social puede permitirse trabajar para modificar sus percepciones y representaciones de los condicionantes externos de sus prácticas, y de ellas mismas, y por lo tanto elaborar estrategias diferentes de acción."

Es importante, sin embargo, tener en cuenta que ese proceso de autosocioanálisis se realiza en el contexto de ciertas condiciones objetivas, a partir del mismo sistema de disposiciones -con sus limitaciones y posibilidades- que se pretende modificar, y a costa de un arduo y metódico trabajo: "Pero este trabajo de gestión de sus propias disposiciones no es posible sino al precio de un trabajo constante y metódico de la explicitación. (...) » (Bourdieu y Wacquant, 1995: 111) ».

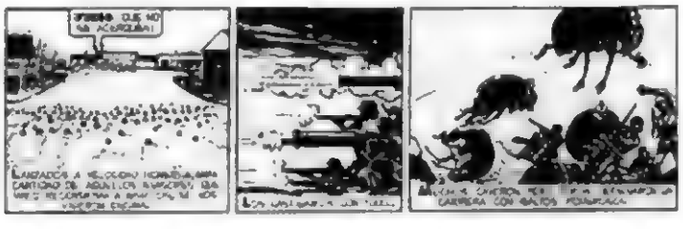
La posición privilegiada de Favalli en el campo de la supervivencia parte de un mayor poder en relación a sus capitales previos incorporados, y significa un poder sobre los otros. El contrapeso a la posibilidad de un uso arbitrario de tal poder lo da la amistad que une al grupo. Aunque, en relación a otros, los propios valores de Favalli -y del grupo- que no permiten atacar a otros sino es en defensa propia (como frente al primer superviviente agresivo, o -luego- frente a los invasores), permiten hacer un uso provechoso del poder que conceden esos capitales previos.

En el relato que la amistad se constituye en uno de los ejes centrales de relación con los otros, como también el amor filial de Juan con Elena y Martita y la solidaridad con los otros sobrevivientes.

Planteada la resistencia colectiva yorganizada por el ejército Juan dejará el chalet -que ha funcionado como un castillo- para ir a enfrentarse al enemigo, en parte por la defensa de su familia, en parte por solidaridad con sus semejantes.

Los ejes valorativos del núcleo inicial de sobrevivientes serán la lealtad, para los amigos y familiares pero también para los congéneres que acepten las reglas del juego de la no agresión. Lealtad y solidaridad serán valores que se trasladen al grupo mayor, pero también la reflexión y el riesgo inteligente (el riesgo sopesado por el cálculo de medios en función de fines).

Juan irá adquiriendo el sentido del juego, por otro lado Alberto Franco, que se incorpora a la trama en el momento de la resistencia, cuenta con capitales previos -heterodoxos claro está, como por ejemplo su afición por los libros de ciencia-ficción- para desarrollar estrategias efectivas para el combate con el enemigo.



Claro que, en la situación inicial, la buhardilla de Juan Salvo aporta también el capital objetivado, que hasta entonces eran sólo elementos para hobbies y que aquí se van a constituir en recursos -en capitales- indispensables para la supervivencia.

En *El Eternauta* se verifica uno de los modelos frecuentes en Oesterheld: el protagonismo grupal. Más allá de que Juan Salvo relate la historia, y de que *El Eternauta* sea el nombre de la historieta, desde el inicio -y con cambios en la integración y tipos de grupos, y en las posiciones que ocupan los distintos miembros de los grupos- no hay un héroe individual que supere a todos los demás, el protagonista es colectivo.

Un sobreviviente asesinará a Lucas para robarle el traje aislante y luego tratará, intentando engañarlos, penetrar en el chalet. Juan descubre el engaño y logran matarlo; sin embargo, la actitud ante el agresor no es de odio sino de comprensión, a la vez que de diferenciación. Juan reflexiona: "...miré el rostro del desdichado. Un rostro común, igual a tantos que se veían en el tren de todos los días... un rostro de hombre cualquiera, convertido en asesino por la terrible catástrofe...".

Del grupo sobreviviente Elena, la esposa de Juan, y Martita, su hija, cumplen un papel secundario. El papel secundario está marcado por el protagonismo masculino y la subordinación de los roles femeninos. Juan asume el rol de protector, de proveedor, para las mujeres. Elena aporta, desde su rol subordinado, la resignación, el apoyo a Juan y a los otros, la colaboración en las tareas de preparación para salir al mundo exterior. Se hace cargo de las tareas domésticas y prepara la comida. Al momento de salir, ni ella ni Juan dudan respecto de que ella debe quedarse en el hogar. Juan es el caballero que sale al exterior en defensa de su castillo, aunque el castillo va a demostrar ser frágil y de imposible reparo.

Es clara una concepción tradicional de la pareja, en la cual la mujer es protegida por el hombre y juega un rol secundario en la construcción de la sociedad. Sólo tres mujeres aparecen vivas en las trescientas cincuenta páginas de la historia, pareciera que se trata de una situación en la que sólo pueden sobrevivir y a la que sólo pueden enfrentar hombres. Este modelo se modificará parcialmente en la segunda versión de la primera parte, 1969, cuando una joven mujer pasa a ser parte de la resistencia.

La esposa y la hija van a ser el leit-motiv de los pensamientos de Juan Salvo desde que abandona el chalet para unirse al ejército. Hacia el final volverá a reencontrarlas, para perderlas después. A partir de allí, peregrinará por el espacio y el tiempo en la búsqueda de ellas.

Elena, la esposa de Juan, le plantea la posibilidad de quedarse para no dejarlas solas a ella y a su hijita, a lo que aquel contesta: "Es necesario el esfuerzo de todos, Elena... Tenemos que ir con ellos." El modelo de la lucha colectiva, por sobre la individualidad, prefigura algunos elementos, pero sólo algunos, del futuro Oesterheld montonero. En el espacio social construido por Oesterheld, Favalli, Salvo y Franco constituirán el núcleo protagónico, serán quienes logren sobrevivir hasta el sabotaje final a la base de los invasores en la plaza del Congreso, e infligirán una derrota aparentemente importante a los invasores. Los hechos mostrarían luego a los invasores recomenzando el ataque de forma tal que ya resultaba imposible vencerlos. ¿Qué atributos que distinguen a estos tres personajes?:

Favalli suma conocimiento científico y capacidad de análisis, como un pesimismo no paralizante. Juan Salvo tiene la motivación de salvar a su familia y desarrolla un sentido práctico adecuado a la situación combinando análisis e iniciativa y, por su parte, Franco suma a su *espíritu de iniciativa* un conocimiento no ortodoxo, prácticamente un *saber popular*. Los tres juntos unidos por la solidaridad y la voluntad son capaces de crear nuevas estrategias y de remontar situaciones adversas. Se podría leer como una alianza interclasista, entre clase media y obrera, entre intelectuales y obreros. Favalli, en términos de Bourdieu, sería el intelectual que pone su capital conocimiento al servicio de los dominados.

Oesterheld, en las lecturas posteriores a la conclusión de la primera parte, afirmaba que sin planearlo "Franco, el tornero... termina siendo más héroe que ninguno de los que iniciaron la historia". Remitiéndose a las condiciones de producción del momento en que se escribe el guión, Franco puede ser visto como un tipo ideal de la clase obrera, que -en este caso- es quien nunca se dará por vencido (aunque finalmente será convertido en un hombre robot comandado por los invasores). Franco ofrece una resistencia indeclinable. No se plantea las dudas que permanentemente asaltan a Juan Salvo, quien funciona como un representante de la clase media acomodada, que en principio tendría más que perder en la situación (ya había perdido su "pasar acomodado" y podía perder a su esposa y a su hija). Favalli aporta su pesimismo para enfrentar la situación, pero el mismo se traduce en realismo y no lo inmoviliza, es un tipo de intelectual que logra convertir conocimiento en acción.

Tratando de salvar su vida y la de su familia Juan se introduce en una nave de los invasores, y tratando de hacerla funcionar, pone en marcha la "máquina del tiempo de la cosmoesfera". Es arrojado a otra dimensión y se ve separado de su esposa y su hija. Cae en un extraño paisaje donde un muy anciano mano le explica que se encuentra en "el continum 4". El mano le confirma que ha perdido a su familia, que se deben encontrar en otro de los "continum" y que tiene "todo el tiempo que quiera" para buscarlas. El mano le señala que ha "podido hacer lo que muy pocos hemos hecho... escapar a los **ellos**.", y que su lucha ha servido a las especies inteligentes que están decididas a continuar peleando contra los ellos. El discurso del mano plantea una solidaridad, "un apego a todo lo que sea espíritu", entre todos los seres del universo.

¿Cómo se construye el enemigo en la primera parte de El Eternauta? Este elemento, constitutivo de la identidad de los personajes al definir a los otros, es crucial para dilucidar las modelizaciones de Oesterheld. Más allá del odio que demuestran los resistentes al enfrentarse a los primeros enemigos visibles, los cascarudos, -odio por otra parte no compartido por Favalli-, termina primando una especie de "**mirada antropológica**". Dicha mirada implica un relativismo cultural que sirve para comprender al otro en los términos de su propia cultura. Es la perspectiva que se aplica a los cascarudos, los gurbos y a los manos. Hasta Franco que ha sido el combatiente indeclinable y sin dubitaciones expresa, ante un mano moribundo, que los mismos no son sus verdaderos enemigos.

Existe un enemigo que se diluye en su abstracción, son los invisibles *Ellos*, sólo perceptibles a través de las acciones de aquellas especies que han dominado. Los *Ellos* no se presentan nunca, no hay contacto directo (al contrario de lo que sucederá en la segunda parte). Representan el mal supremo, son la condensación del mal, pero como tal termina siendo una abstracción que se puede combatir pero no se puede vencer. De hecho, los resultados para los terráqueos son la muerte, la esclavitud -ser convertidos en hombres robots-, o el escape en el caso de Juan y su familia. Buena parte de la originalidad de Oesterheld está en la concepción del mal, ese mal que en *Ernie Pike* –por ejemplo- se concentra en la guerra misma permitiendo una mirada humanizante de cualquiera de los bandos, sin maniqueísmos.

"El mal" es condensado en los *Ellos*, pero al contrario del resto de los acontecimientos -y dentro de las reglas de verosimilitud que establece el propio relato- no encuentra explicación. Se explica por qué actúan como actúan los cascarudos, los gurbos, los manos, los sobrevivientes que enloquecen o que agreden a sus congéneres, pero no se explica por qué actúan como actúan los ellos: en el esquema valorativo de Oesterheld, en su "mirada antropológica", *el mal* resulta inexplicable.

CHE Y EVITA

Antes de la segunda versión de la primera parte de *El Eternauta*, *el mal* empieza a tomar forma en las modelizaciones de Oesterheld: el imperialismo y la explotación del pueblo, el imperialismo y los explotadores serán luego el mal por antonomasia que se ancla concretamente en la historietas que producirá luego con una intención explícitamente militante en las publicaciones de o relacionadas con Montoneros.

Vida del Che, con su guión y dibujos de Alberto y Enrique Breccia (padre e hijo), es la primera obra donde aparece claramente que Oesterheld se define ideológicamente y toma postura, incluyendo el pedido al editor Jorge Alvarez -quien le ofrecía no hacer aparecer su nombre y apellido para no comprometerlo- de que su nombre apareciera en la tapa. La editorial sería pronto allanada y la obra prohibida, cuando ya había prácticamente agotado una importante tirada.

En ese año también realiza un guión para una historieta que se iba a llamar *Evita*, que también iba a ser publicada por Jorge Alvarez en la misma colección que había aparecido *Vida del Che*, historieta que no llegó a realizarse por la prohibición de la primera y la decisión del editor de abandonar la serie. El guión fue encontrado por el editor Javier Doeyo en el año 2001. La óptica de Oesterheld sobre el peronismo parecía estar cambiando en 1968 y poco después iba a comenzar a militar en Montoneros.

AMÉRICA LATINA. 450 AÑOS DE GUERRA

El modelo que va a estar implícito en las historietas tardías de Oesterheld sería coherente con ciertos discursos sociales que alcanzan notoriedad y difusión en el período que media entre la segunda versión de *El Eternauta* -1969- y la segunda parte -1976/7-. Podría ser hipotetizado como la proyección de una posición que planteaba la lucha armada para conquistar una sociedad futura más justa, socialista. La versión montonera del futuro venturoso podía razonablemente justificar la verticalidad militarista, el acatamiento sin discusiones a los jefes iluminados (de los cuales el propio Perón habría sido un primer modelo), y de la justificación del sacrificio de los combatientes cuando las circunstancias lo hicieran necesario.

De alguna manera esa es la versión que había escrito el propio Oesterheld en *América Latina 450 años de guerra* para El descamisado, la revista de la Juventud Peronista revolucionaria, episodios de la historia argentina que fueron guionados, dibujados –por Leopoldo Durañona- y publicados antes que la segunda parte de *El Eternauta*.

Sigal y Verón van a dar un lugar muy importante a esta historieta de Oesterheld en su análisis sobre "los fundamentos discursivos del fenómeno peronista" y la interpretan como un intento de fundar "la posición de verdad del enunciador" sobre la historia y, al mismo tiempo su lugar de verdad en ese momento. (1986: 183)

En *450 años de guerra* lo subjetivo de los protagonistas desaparece, salvo en algún dibujo de Durañona de los personajes del pueblo en los cuales se puede tratar de percibir un *aura* subjetivo y único, pero la historia se convierte en *pura estructura y* no puede ser más que *pura estructura*, en cuanto pretende enunciar una verdad (ver Sigal y Verón, 1986) que atraviesa los tiempos:

"Desde las páginas de EL DESCAMISADO saldrá entonces nuestra verdadera historia. Cual fue la realidad de nuestro pasado y cual es la realidad de nuestro presente. Porque la historia del imperialismo es la historia del continente americano –la Patria Grande- y la historia de nuestra patria.

Son 450 años de guerra.

Sí, de guerra. Porque los pueblos avasallados por el invasor nunca se rindieron. Pusieron el pecho. Pelearon. Dieron la vida infinidad de veces en su combate por ser libres. (...)" (En la introducción previa a la primera historieta).

Que lo subjetivo desaparezca es coherente con la línea que va profundizando Montoneros a medida que pasa a su segunda clandestinidad y que tiene su punto culminante en la Resolución N° 001/78, publicado por la Comandancia del Ejército Montonero, con el "objeto" de la "implementación y utilización de uniformes e insignias del Ejército Montonero y las milicias montoneras" (en Anguita y Caparros, 2004:365y ss), evidencia del delirio militarista en que había caído la conducción y que se extremaría en el exilio. Durante este proceso, asimismo, la conducción se atribuiría el derecho al diagnóstico *objetivo* de la realidad, condenando todo posible individualismo y subjetivismo.[8]

Esta primera historieta de la serie *450 años de lucha* fue publicada el 24 de julio de 1973, cuando se acentuaba la pulseada entre las organizaciones revolucionarias –Montoneros, FAR, FAP-, Perón y la derecha del peronismo. Justamente, el primer episodio, que se centra en "la España imperialista", hace referencia a "los matones mercenarios baleando al pueblo en Ezeiza para impedir su contacto con el líder" a modo de ejemplo de cómo actúa el imperialismo cuando se ve amenazado".

Con anterioridad Oesterheld había guionado otras dos historietas en El Descamisado: "La historia de los villeros: de la miseria a la liberación", publicada el 12 de junio de 1973, y "Perón: la reconquista del gobierno. Hacia la toma del poder", publicada el 19 de junio de 1973, un día antes del regreso de Perón. En esta historieta la juventud peronista aparece como naciendo del pasado y continuando las resistencias del pueblo que comienza desde la conquista española: "A la agitación contra Frondizi, se suma una fuerza nueva que nace espontáneamente: la juventud peronista" (como si fuera el resultado de un dispositivo de la estructura de la historia). Un poco más adelante conecta a Perón con el nacimiento de la guerrilla, no explícitamente pero si por la secuencialidad de la narración al hacer aparecer el surgimiento de las organizaciones armadas como el resultado de la supuesta decisión de Perón de detener la represión de la autodenominada Revolución Argentina, conexión que no existió en forma directa en ese momento: "El régimen [la dictadura de Onganía] se defiende con la violencia sin advertir que está volcando al peronismo a sectores que hasta ahora eran indiferentes. Crece la represión. Perón decide frenarla, nacen organizaciones armadas revolucionarias peronistas y no peronistas." La viñeta que ilustra al pueblo en Plaza de Mayo en la asunción de Campora, el 25 de mayo de 1973, ubica un cartel de Montoneros en un lugar central y en el globo de texto el canto de la multitud: "¡A la rosada la cuidan granaderos! ¡El veinticinco la cuidan montoneros!", el cartucho de texto que funciona como cierre puede ser leído como el reclamo y la advertencia de Montoneros a Perón:

"Desde luego no basta con haber derrotado a Lanusse y haberle quitado el gobierno a la oligarquía militar. Sólo asumiendo el poder en su totalidad podrá el peronismo reconstruir al país y alcanzar el socialismo nacional, la única forma de darnos una patria socialmente justa, económicamente libre y políticamente soberana. Esta es la lucha que afrontamos de aquí en más el General Perón y su pueblo."

En el discurso que pronuncia Perón, luego del frustrado "contacto", va a dejar de lado la liberación y equiparará "reconstruir" con recuperación institucional. Sin embargo, al conectarse presente con pasado en el final de las historietas Oesterheld sigue planteando la liberación como única opción valida:

"Ojala brillara de verdad el inmarcesible sol de mayo de los discursos patrios, no estaríamos enfrentados hoy 150 años después a la alternativa de hierro: liberación a muerte" ("La tercera invasión inglesa", 28 agosto, 1973).

"...en nuestro propósito de unidad y liberación" (la entrega del Uruguay, 16 octubre, 1973).

"Historia que se repite todavía hoy. Pero ya no por mucho tiempo. Los hijos de aquellos reclutas cuyanos, de tanto paisano de aquí y de afuera sacrificados en la tan larga lucha por hacer una patria, ya están dejando de ser carne de cañón. Ya tienen quien los guía, quien les abre los ojos, y ya cierran el puño para la gran lucha por el bien común. Ya aprendieron que el «!viva la patria!» de antes, es hoy «!liberación o muerte!»" ("Las montoneras", 23 octubre, 1973)

En las historietas de Oesterheld y Durañona (el dibujante) hay sólo dos episodios en los que se plantea una conexión más o menos explicita entre Perón y liberación, y nunca se plantea "Perón o muerte", consigna que toman Sigal y Verón para titular su libro y que el guionista reemplaza por "liberación o muerte". Uno es el primer episodio de la serie "La España imperialista" del 24 de julio de 1973, luego de las definiciones de Perón post-Ezeiza pero antes de la ruptura que se va perfilando tras la *ejecución* de Rucci –inmediatamente después de que las elecciones dan un triunfo abrumador a Juan Domingo Perón- y que culmina con los insultos de Perón y la retirada de Montoneros de Plaza de Mayo el 1º de Mayo de 1974. Allí el anteúltimo bloque de texto reza:

"... la palabra América quiera decir victoria. Así comenzó América, nuestra América. El imperialismo de entonces, el español, sin otra razón que sus armas superiores, robó y asesinó al hombre americano, dejándolo en la más abyecta de las miserias. Ya entonces empezábamos a ser el tercer mundo que explotaría luego Inglaterra y ahora Estados Unidos. Siempre por la fuerza de las armas, y con la ayuda de las minorías nativas, alcahuetas de sus hermanos. La historia de América es la historia de los imperialismos, que crecen y se enriquecen con nuestro trabajo e impiden que nos liberemos y podamos ser dueños de lo que nos pertenece."

En la última viñeta un globo de texto –palabra hablada- señala a Perón en una foto (la única foto de toda la serie) que dice: "El azote del imperialismo que, al suprimir la libre determinación de los pueblos, la soberanía de las naciones y la independencia económica de los países, los priva de su libertad esencial".

Otra conexión explicita es planteada en el último bloque de texto de "Rosas (cuarta parte)", publicada el 24 de diciembre de 1973:

"Historia mentida que hasta hoy se disfraza y sigue engañando: historiadores «nacionales» como Félix Luna, con el pretexto de pacificar, quieren integrar hoy a San Martín con Rivadavia, A Rosas con Urquiza y con Mitre... Con ese criterio capador, junto a Perón habría que integrar a Lanusse, a Onganía, a Krieger «Deltec» Vasena, a alzogaray... Sí, después de Caseros, cien años de entrega. Tan colonia llegamos a ser que Inglaterra nos usa como moneda para comprar su «victoria» en la Segunda Guerra Mundial traspasándonos a los verdaderos vencedores, los Estados Unidos y las empresas multinacionales, el imperialismo de hoy. Cien años de entrega hasta que amanecen Perón y la liberación."

Podemos inferir que Montoneros, y Oesterheld, van convenciéndose de que la única garantía para alcanzar la liberación, la *patria socialista*, pasa por ellos y que Perón ha dejado de ser un garante seguro de ella, como parecía haberlo sido hasta Ezeiza. Simultáneamente planteamos la hipótesis de que Oesterheld planteaba explícitamente las diferencias con Perón en la historieta, cuestión que era expresada mucho más sinuosamente, sin llegarse a una crítica directa al propio Perón, en el resto de la revista. En el episodio "El «17» de los Orilleros", del cuatro de septiembre de 1973, a diecinueve días de las elecciones presidenciales, el guionista marca el alejamiento del camino de la liberación con la renuncia de Campora y el mayor poder que adquiere la derecha, y a la vez advierte: "El 25 de mayo de 1810 el pueblo impone su voluntad... para verla burlada enseguida. Tan igual al 25 de mayo de 1973, con el pueblo imponiendo la línea argentina, la línea justicialista. Línea castrada tan pronto por los burócratas y los entreguistas de siempre."

Un par de meses después el diagnóstico, la denuncia y la advertencia, se aplican al mismo gobierno de Perón y a Perón. En el último bloque de texto de "La entrega del Uruguay" –noviembre 20, 1973- escribe:

"Pobres muertos de Ituzaingó, de Rincón, de Los Pozos, de tanto lugar glorioso. Caídos para que Inglaterra tenga el Estado tapón que quería. Desde ahora el imperio manejará a su antojo a los dos grandes países del sur. Como su heredero, los Estados Unidos siguen manejando hoy al Brasil. Y como pretenden manejarnos a nosotros, mediante la presión externa, **la oligarquía cipayo y las burocracias traidoras que lograron encajar en el gobierno del pueblo**". (la negrita es nuestra)

Oesterheld señalaba, en el reportaje que le realizarán Trillo y Saccomanno en 1975, le encontró la vuelta a esta historieta de intenciones didácticas cuando pudo establecer permanentemente relaciones entre el pasado y presente:

"Eso de EL DESCAMISADO fue algo nuevo. Es como ocurre con cualquier género literario, una manera de hacer potable [el] compromiso, y hacer un aporte útil. (...) Esta historieta aunque pudiera tener doce o catorce cuadros, me costaba un esfuerzo que ni tres guiones de [editorial] Columba. No sólo había que documentarse sino encontrar cosas claves que tuvieran que ver con el presente. Eso fue una cosa que surgió del trabajo, al hacerlo. No fue inicialmente deliberado. Después le encontré la vuelta esa y realmente quedo como de los aportes más originales". (Trillo y Saccomanno, reportaje reproducido en Grupo La Bañadera del Comic, 1975: 31)

Sigal y Verón consideran, al analizar las historietas –sin identifica, o poder identificar, al autor-, que en la misma se plantea la lucha por la legitimidad de la Juventud Peronista revolucionaria en relación a Perón:

"El relato nos va diciendo, década tras década, que la legitimidad entre la relación de la JP y el pueblo no puede ser discutida (...) porque la presencia de estos combatientes no tiene un comienzo: siempre han estado allí, contemporáneos del nacimiento de la patria, dejándose matar, resistiendo, obteniendo pasajeras victorias. La JP es simplemente un nuevo avatar, la reencarnación de aquellos que siempre defendieron al Pueblo-Patria y que supieron reconocer a quienes sabían conducir la lucha." (1986: 183).

Se pregunta Sigal y Verón que se opone a la legitimidad que esgrime Perón como enunciador, que "funda la legitimidad de su intervención desde un espacio, el del cuartel, exterior al pueblo, y desde un tiempo mítico, ajeno a la sociedad civil, el tiempo de los héroes de la Patria", mientras que en la serie de Oesterheld-Durañona, "a través de la recuperación imaginaria de la historia, la juventud peronista busca fundar su propia legitimidad en el hecho de que *no llegó nunca*, de que *estuvo siempre allí*: esfuerzo por anular el tiempo histórico, eludiendo así la pregunta por el origen de su legitimidad. (...) El imaginario Montonero trata (...) de construir el colectivo pueblo como una entidad mítica, situada ella también, como los héroes, en el tiempo «fuerte» de la Patria: este pueblo es activo, resiste desde siempre y lucha desde siempre contra el imperialismo. Lo cual era una manera de decirle a Perón: nosotros ya estábamos allí, en ese lugar al que usted llegó en un momento dado."

Según la hipótesis que ya planteamos lo que la revista planteaba más encubiertamente en sus otras secciones y artículos, era bastante explicito en el discurso de Oesterheld –que tenía entonces cincuenta y cuatro años de edad, mucho más que el promedio de los militantes-: o Perón opta por ese Pueblo-Patria, que existe desde siempre y que se encarna ahora en la juventud revolucionaria, o la misma deberá luchar por la liberación sin él.[9]

La relación que se plantea entre el pasado y el presente en los guiones de Oesterheld es de repetición sin subjetividad ni construcción. El imperialismo estuvo desde que llegaron los españoles, luego fue el imperialismo inglés y finalmente el yanqui. Hubo traidores y entregadores entonces y ahora. La historia se repite con distintos nombre. Hubo un Juan Cualquiera que murió, como un mártir, cuando intentaba tomar un arma para resistir a las invasiones inglesas, hubo un Juan Montonero que no vaciló en poner el pecho a las balas liberales y, en aquel presente, habrá un Juan Montonero, los montoneros como continuidad de la patria, dispuesto a morir repitiendo la lucha eterna del pueblo por la liberación. Los liberales ilustrados de ayer son la denominada ultra-izquierda de entonces, la liberación de ayer es la liberación de hoy, el martirio de ayer el martirio de hoy, el presente es como el pasado. El martirio de Oesterheld sería entonces el mismo martirio que sufrió siempre el pueblo en sus luchas, nunca acalladas, por la liberación, contra el imperialismo.

El contenido de él último episodio, publicado el 24 de marzo de 1974, parece establecer un paralelismo con los Montoneros que son perseguidos y asesinados con la anuencia del gobierno peronista. Allí hace referencia a los escuadrones de Aquino, que pertenecían a las tropas de Urquiza y que al rebelarse contra el mismo por considerarlo un traidor son fusilados y colgados en los árboles de la residencia de Rosas, el texto señala:

"Brava gente de Aquino. Pensaron morir por la patria en el campo de batalla."

"Nunca soñaron morir fusilados, escarnecidos, mártires de una patria pisoteada..."

"Los árboles han dado frutos extraños en San Benito de Palermo. Fruto del pueblo. Siempre hubo martires que pusieron su pecho por la patria, que dieron la vida por Perón que es lo mismo que decir pueblo y patria. Siempre hubo generales Valle que supieron decir basta a la entrega, basta a la traición, basta a la mentira, aunque los fusilaran..."

Respecto de la utilización del lenguaje y la narración en esta historieta, señala el investigador salteño Rafael Gutiérrez:

"En las publicaciones del *El Descamisado* retorna a los antecedentes de la historieta, a las láminas didácticas que representaban -más bien por un procedimiento expositivo que narrativo- las vidas ejemplares de santos o héroes[10].

Las láminas didácticas, aunque puedan estar segmentadas en cuadros e incluir globos, son antecedentes de la historieta porque, desde el punto de vista de la superestructura, responden a modelos expositivos, pueden llegar a constituir el germen de un relato, pero carecen de la peripecia o conflicto fundamental que requiere el prototipo narrativo[11].

No podemos atribuir el defecto narrativo al guionista, pues su maestría está probada de sobremanera, más bien consideramos que este aparente retroceso genérico se debe a una adecuación del lenguaje al medio.

El medio no es una revista de historietas exclusivamente, ni mucho menos de entretenimiento; es una publicación de carácter político, explícitamente revolucionario, que proponía dar a difusión las actividades que realizaba en esos momentos la agrupación Montoneros y para justificar sus acciones buscaba legitimarse dentro del panorama político, no como un ala nueva del peronismo sino como el mismo movimiento nacional, que encontraba en Perón su caudillo." (Gutiérrez, 2005, ¾)

En el enfrentamiento planteado en la historieta, Perón optó por la derecha y Montoneros continuó con su proyecto de Socialismo Nacional y con Montoneros continuaron Oesterheld y sus hijas.

LA GUERRA DE LOS ANTARTES

En está historieta se cumple al píe de la letra aquella afirmación, tan común, que afirma que a través de la ciencia-ficción siempre se está hablando sobre el presente.

El Descamisado ha sido clausurado y Oesterheld ahora vuelve a guionar una historia de ficción, con el pseudónimo Francisco G. Vázquez, dibujada por Gustavo Trigo, en la cual Argentina y Latinoamérica son invadidas por extraterrestres, ahora para el diario Noticias también vinculado al peronismo revolucionario.

Mientras transcurre de la publicación diaria de la historieta –que comienza el 27 de febrero de 1974- se darán la retirada de la tendencia revolucionaria de Plaza de Mayo luego de ser insultados por Perón y la misma muerte de Perón. Es imposible no establecer relaciones entre la utopía que Oesterheld construye como supuesto futuro y la situación de montoneros:

"Los Antartes llegaron justo ahora cuando estábamos realizando por fin el mundo nuevo... ¡Cuando por una vez cada hombre empezaba a ser enteramente un hombre!". Los Antartes, los invasores, disparan contra la multitud reunida delante de Plaza de Mayo para resistir. Uno de los consejeros, miembros del gobierno colegiado surgido del propio pueblo y de sus luchadores, piensa:

"Nuestras muertes son necesarias... ¡Será el comienzo de la resistencia!"

Las vivencias subjetivas de los actores son más frecuentes en relación al esquema estructuralista de *450 años de guerra*, primero a través de "el Coya"[12] que comienza el relato en primera persona, para luego pasar a un narrador impersonal, y finalmente volver a la primera persona en la voz de Mateo, el padre de "el Coya", un personaje dibujado no muy distinto de lo que podía ser un Oesterheld, en sus tardíos cincuenta. Mateo teme por su familia, por su esposa que se ha unido a la lucha, por sus hijos, por sus hijas, pero asume la resistencia y la lucha contra el invasor a pesar del cansancio y la inferioridad de condiciones en relación a los jóvenes.

Como señala Pablo de Santis en la Introducción a la edición de Colihue, Oesterheld en *La Guerra de los Antartes* construye una utopía. La podemos leer como la utopía Montonera con el pueblo armado y un consejo gobernante que responde al reclamo popular sin dudar.

Oesterheld también diseña una utopía global en la cual, por ejemplo, el Zaire aparece como un país desarrollado con la más sofisticada tecnología y gobernado por una mujer, existe una Gran Africa, y Perú también es un país socialista y desarrollado. Pero, "EEUU (asesorado por monopolios internacionales) y Rusia pactan la entrega de Sudamérica",

como en la segunda versión de la primera parte de *El Eternauta*. China en cambio parece estar a favor de los invadidos, lo cual de alguna manera corresponde a la imagen de Mao y de aquel país de Montoneros, así, en la historieta, Radio Pekín informa: "...ya empezaron a desmantelar el maravilloso mundo que nuevos países como Argentina, Cuba, Perú, estaban terminando de forjar. El incontenible avance de estos países hacia el socialismo ha sido frenado de golpe."

El escenario central de la historieta es el escenario central del peronismo: la plaza de mayo. En ella se ha producido un "nuevo 17", cuando se rechaza la invasión de los *marines.* Ante la invasión es el lugar de La resistencia, al que el pueblo concurre con banderas que todavía conservan los agujeros de aquel enfrentamiento con los marines.

El pueblo reunido en la plaza grita **"¡CON-SE-JE-ROS! ¡CON-SE-JE-ROS!"** y luego, cuando los propios consejeros comienzan a disparar contra los invasores, **"¡CON-SE-JE-ROS! ¡CON-SE-JE-ROS, CARAJO!"[13]**, no es necesario ningún análisis sutil para traducir consejeros como montoneros.

Cuando concurren a Plaza de Mayo también llevan las armas que tienen en sus hogares, el pueblo se autoconvoca y cuando los camiones los recogen les gritan a los protagonista "! Traigan la ferretería... ¡"

Mateo piensa "Nuestra verdadera "casa" está aquí... nuestra verdadera casa son los compañeros". El desplazamiento del hogar al espacio de la lucha colectiva, al hogar constituido por los compañeros de lucha, es importante en cuanto se contrapone al cómodo hogar de clase media, al chalecito de los robinsones, de la primera parte de El Eternauta. La toma de decisión de Oesterheld significó romper con sus intereses de clase media y aliarse a las clases subalternas, romper con la seguridad de su clase, que –de cualquier manera, ya se había resquebrajado con la Revolución *Libertadora,* y en lo personal para el guionista con la quiebra de editorial Frontera y la precariedad económica en la tuvo que vivir luego. Si la visión de Juan Salvo en la primera parte de *El Eternauta* es de dolor por lo perdido, el dolor de ya no ser, sin embargo era un personaje meditativo y reflexivo, mientras que en *La guerra*... los protagonistas son personajes furiosos, arrojados a una lucha -en la que no importaba la propia vida- con una rabia no contenida contra los enemigos extraterrestres y terrestres. El Oesterheld que comenzó a escribir *El Eternauta*, en 1957, en su chalecito, meditaba sobre el mundo a través de sus historias, el de 1975 es un Oesterheld que arremete furioso contra un estado de las cosas, dispuesto a cumplir con su propio cuerpo la consigna de *liberación o muerte*.

El enemigo, los Antartes, invasores extraterrestre, son caracterizados siguiendo la línea planteada en 450 años de lucha:

"El imperialismo Antarte es lo mismo que el imperialismo yanqui" y la historia se repite: "En realidad la situación no es tan nueva... ya antes hubo imperialistas mandando aquí", "(Rivadavia, Mitre, Justo, Onganía, Lanusse...)"

En *La guerra de los Antartes*, el Ejecutivo, el Consejo, "siempre acató la voz del pueblo en la plaza". Se puede inferir que, indirectamente, está planteado que Perón no lo hizo el 1° de mayo de 1974. Eleuterio Andrada, el "grone", el primer Consejero, le pide al pueblo que decida, lo consulta sobre que piensa, y la multitud contesta "¡**QUE-RE-MOS PE-LEAR**!" Ahora el Consejo llama al combate contra el invasor, así como Montoneros decidiría pasar a la clandestinidad y enfrentar al gobierno de Isabel Perón.

En una tira publicada ya luego de la muerte de Perón, el Coya, que ha vuelto a Buenos Aires y se ha reunido con su familia -la familia como unidad combatiente, casi como Oesterheld con sus hijas (su esposa nunca se involucraría en la militancia revolucionaria, ni acordaría con la misma)- y reclama:

"!La resistencia tiene que empezar **YA**!"

Menos de veinte tiras serán publicadas luego de ese llamado a la resistencia antes de que el diario Noticias sea clausurado, el 3 de agosto de 1974. Pero, antes del final le anuncian a Mateo que una de sus hijas ha sido secuestrada por los invasores... Las cuatro hijas de Oesterheld serán asesinadas o desaparecerán en el transcurso de

los tres años siguientes.

CAMOTE

Camote, con guión de Héctor Germán Oesterheld (lógicamente, no aparecía su nombre[14]) y un dibujante cuya identidad no hemos podido determinar[15], es una historieta dividida en seis entregas, cada una de dos o tres páginas, publicada entre junio/julio de 1975 en la revista clandestina Evita Montonera[16].

Camote, el nombre del protagonista, es un joven de una villa que se suma a Montoneros y que pasando a la clandestinidad deja su casa y el trabajo en una fábrica. En el único episodio publicado es ocultado en la casa de una humilde familia peronista. De nuevo aparece el tema de **los compañeros** como el verdadero hogar, el narrador se refiere a los sentimientos de Camote respecto de los miembros de la familia que lo han escondido: "...está tan a gusto. Don Anselmo, Doña Rosa, los pibes, Celina... ya son los suyos." Por esos meses Oesterheld vivía situaciones parecidas, según el testimonio de Graciela Iturrauspe, en la película HGO, en noviembre de 1975, se ocultó en su domicilio con Marina, una de sus hijas, luego viviría en Benavides con Beatriz. En la misma película Enrique Breccia afirma que "se estaba escondiendo donde podía".[17] El argumento de los compañeros o el pueblo como la verdadera familia no era original de Oesterheld, al parecer era uno de los recursos de la organización para que los militantes pudieran justificar el abandono de sus familias sanguíneas. En la contratapa de *Evita Montonera* n° 10, en la cual aparece el último episodio de *Camote*, se reproduce una "Carta del Montonero Ricardo Sapag a su padre y hermanos", el padre –Felipe Sapag- era por entonces el Gobernador de Neuquén, que expresa el pesar de abandonar su familia y acusa a su propio padre como parte del sistema al que combate y que concluye así:

"Pero al mismo tiempo no puedo negar que tengo también una tremenda alegría; la de: ser leal con mi otra gran familia que es el pueblo."

En la resolución del único episodio de *Camote* la mirada antropológica del primer Oesterhelde es quebrada definitivamente, el modelo que ofrece ahora es la venganza, disfrazada de justicia popular en todo caso, que antes repudiara. El padre de la familia que le ha dado refugio enfrenta a la burocracia sindical en su fabrica, al "vandorismo", como resultado de ello primero es golpeado y herido, y –como insiste en seguir enfrentándose a la burocracia- luego asesinado. Camote y dos compañeros de trabajo del muerto, emboscan a Fugazetti el líder de la burocracia, y lo matan.[18] Al final Camote se despide de Celina, que era quien le había conseguido refugio en la casa de su padre, y queda un final abierto, en la clandestinidad.

***El Eternauta* segunda parte(1976/1977)**

Cuando se produce el golpe militar, Oesterheld se encontraba trabajando en prensa del Partido Auténtico (fundado por la izquierda peronista luego de la ruptura con el Partido Justicialista copado por la derecha), Oesterheld participó junto a Paco Urondo, Enrique Walker y Pirí Lugones en *Informaciones*, cuyo único número apareció el 24 de marzo de 1976, el mismo día del golpe militar (Esquivada, 2004: 109).

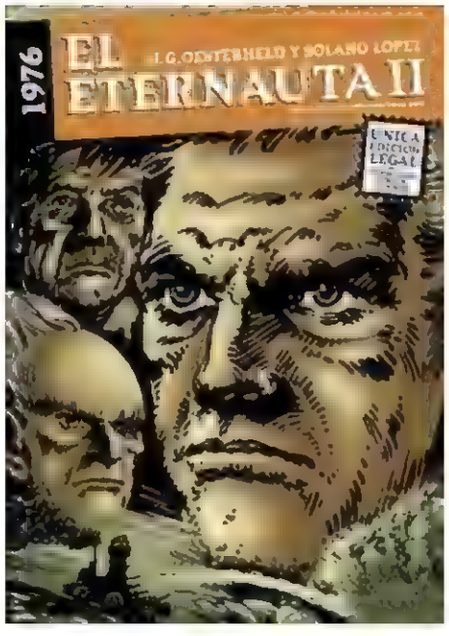
Ese mismo año comienza a preparar la segunda parte de *El Eternauta* que se publicara por entregas desde diciembre de 1976 hasta abril de 1978 –cuando se supone que ya había sido asesinado- en la revista Skorpio de Ediciones Record (Grupo la Bañadera del Comic, 2005: 52).

Casi quince años después de la primera parte, Germán, el propio Oesterheld que pide a los otros personajes que lo llamen por su segundo nombre –su nombre de guerra en Montoneros-, será el personaje-narrador durante las doscientas cuatro páginas que alcanza la segunda parte de *El Eternauta*. Sus descripciones, sus reflexiones, sus dudas, serán las perspectivas desde las cuales se narra la nueva vuelta de tuerca de esta historia. El hecho de que Juan Salvo, que de hecho deja de ser Juan Salvo para convertirse definitivamente en El Eternauta, no narre la historia -como sucedía en la primera parte, tras la introducción del guionista- marca un distanciamiento del personaje, coherente con su nueva identidad, coherente con el carácter de suprahumano que adquiere.

La historia no parte del retrato de la cotidianeidad reconocible como se hacía en la primera parte. La irrupción que se realiza no es sobre la vida diaria, la vida corriente, sino sobre la excepcionalidad de el Eternauta, que es arrancado de su deambular eterno para ser transportado a una época posterior a la historia que había co-protagonizado.

En todo caso, la cotidianeidad que es interrumpida, en la que irrumpe la aventura, es la de Germán Oesterheld -el guionista-. Pero se trata de una vuelta de tuerca sobre la irrupción de El Eternauta diecinueve años -reales- antes, al materializarse el Eternauta en su estudio. La otra irrupción es sobre la vida del "pueblo de las cuevas", pero como

prevención de una posible irrupción fatal.



Más de doscientos años después de la historia que vivieran Juan, Favalli, Franco y demás, en la zona que fuera Buenos Aires, arrasada por la bomba atómica que alcanzara el centro de Buenos Aires poco antes del final del primer relato, sobreviven parte de los invasores y descendientes de los invadidos. En un "*fuerte*", ubicado donde estuviera el cementerio de la Recoleta pero que no puede dejar de pensarse como la Casa Rosada (un juego con gobierno y cementerio), un *Ello* comanda a un grupo de manos y a los zarpos, unos híbridos creados por ellos, de gran fuerza, semejantes a cavernarios. Además, cuentan con rudimentarios, pero poderosamente armados, tanques y naves de madera. Con estas fuerzas el *Ello* mantiene controlados a los "pobladores de las cuevas" que resultan una pintura idealizada de militante del *pueblo peronista*, son descendientes de seres humanos que no fueron convertidos en hombres robots ni afectados por la radiación de la bomba atómica, justamente. El *Ello* -nunca visto claro está- permite sobrevivir a los pobladores de las cuevas (cuevas que se levantan en una barranca que corresponde al lugar hasta donde llegarán las aguas del Río de la Plata luego que el tamaño del mismo se redujera) a cambio de tributos.

Los habitantes de la barranca del río han desarrollado una civilización de supervivencia, son aguerridos guerreros pero sin capacidad tecnológica para poder enfrentar al *Ello* y a sus servidores. Han obtenido información sobre cómo era la vida en la tierra antes de la invasión pero no han obtenido fuentes de información sobre la invasión misma. Sus relaciones son solidarias y sus valores similares a los del grupo protagónico de la primera parte. Parecieran estar en condiciones ideales para recibir un Mesías.

Al momento en que aparecen los "extranjeros del tiempo" -como denominará el *Ello*, camuflado en el cuerpo de un mano, al Eternauta y compañía- el *Ello* que sobreviviera a la invasión narrada en la primera parte, está terminando de construir una nave para abandonar la tierra. Necesita "plasma" para crear el combustible para la partida y exige -como tributo- que los hombres de las cuevas le entreguen un elevado número de jóvenes para ser utilizados y sacrificados en la preparación del combustible. Esta historia aparece en el momento en que miles de jóvenes eran asesinados por el terrorismo de Estado.

Como en la primera parte, los poderes, los capitales, en fuerza física, en armamentos y en conocimientos, del Ello y de sus sirvientes son inmensamente superiores a los de los pobladores de las cuevas, y estos no tienen la mínima posibilidad de oponerse.

¿Qué posibilidad tiene entonces el grupo de "extranjeros del tiempo", que ya fueran derrotados, para lograr detener a los invasores? Los capitales, los poderes, de Juan Salvo se han modificado. Ahora posee poderes extrasensoriales, puede percibir la llegada del enemigo con anticipación, o la presencia de estos, su fuerza física ha adquirido proporciones extraordinarias. Como él mismo narra a Germán, sin poder explicárselo "...veo un aparato y ya sé como funciona." Ha adquirido los poderes necesarios para tener posibilidades de enfrentar al invasor. No hay explicación sobre ello.

En el primer enfrentamiento, el *Ello*, camuflado, contesta a la observación de el Eternauta sobre que no es un mano:

"¡Yo también se que vos no sos un ser humano!"

Germán observa la drástica mutación de la identidad de Juan, que lo convierte en superior y distinto a todos los demás; con lo cual, no puede desarrollar relaciones de pares. "Nadie podrá quererlo de verdad... es demasiado diferente, ni siquiera Elena... Los únicos iguales son los enemigos, los "*Ellos*"."

El Eternauta ha pasado a ser sobrehumano, una especie de superhombre, ha adquirido poderes para funcionar en la historia como un vanguardista iluminado que siempre tiene la razón y a quien no queda otra posibilidad que seguir. Pero también, las formas del Eternauta de relacionarse con los otros seres humanos, y sus estrategias para enfrentar al invasor, han cambiado radicalmente. Directamente emite órdenes y exige -explícita o implícitamente- que los demás obedezcan. Germán es arrastrado y utilizado por el Eternauta en sus planes, la mayoría de las veces sin dar

explicaciones sobre por qué hace lo que hace... ¿Es ese el tipo de relación que Osterheld, en su militancia, aceptó de la cúpula de Montoneros? Todo indica que sí. Al parecer, cuando lo capturan los militares, concurría en lugar de un dirigente más encumbrado a una cita que suponían estaba *cantada*.

Justamente el cambio más radical en la modelización de valores entre la primera y la segunda parte lo constituye la relación medios-fines que argumenta y aplica el Eternauta. En varios de los enfrentamientos, Salvo no ha evitado la muerte de algunos de sus aliados en función de un cálculo de que era necesario que perecieran para lograr el triunfo. Cuando avanzan para dar un "golpe comando" al fuerte y al Ello que allí se refugia, sacrifica a toda la columna a excepción de Germán y Biguá, luego dice:

SENTATE A MI LADO, ELENA... EL SEÑOR... PERDONÉ, ¿PERO TODAVÍA NO SABEMOS SU NOMBRE?
ES UN APELLIDO UN POCO DIFÍCIL... OESTERHELD... MI ABUELO, ERA ALEMÁN.

"Lo siento era necesario que desaparecieran. ¡Los deje convertir en robots para ganar tiempo... tenía que entender el cronomaster!"

"Pero su sacrificio no será en vano... ¡Gracias a ellos podemos luchar contra el fuerte! ¿Qué importan unas cuantas vidas?"

Germán es quien testifica el accionar sin miramiento del Eternauta. Pero sólo en algunas ocasiones se pregunta sobre el sentido de su accionar. Lo sigue, lo secunda y lo obedece:

"...somos como perros tras el amo, ni idea tenemos de sus propósitos."

Luego, el Eternauta sacrifica a Biguá para librarse de un mano, y finalmente cuando -al estilo de superhéroes- atacan a los zarpos y manos que están exterminando a los habitantes de las cuevas, deja que mueran Elena y Martita –su esposa e hija-, como algunos de los mejores amigos de Germán, al priorizar la defensa del lugar donde se encontraban más personas.

El *leit-motiv* de su deambular por el tiempo y el espacio lo había constituido la búsqueda de su esposa e hija; las sacrifica, luego, en miras de un cálculo "racional" de medios y fines.

Es difícil imaginar cómo hubiera continuado Oesterheld la historia después de que en las últimas páginas Germán es trasladado en el tiempo a una plaza en el año 1976, a su lado pasa el Eternauta que dice al observar que Germán se levanta y lo sigue:

"Sabía que vendrías, Germán... Te necesito."

En una reflexión de Germán veíamos como pensaba que los únicos que eran iguales al Eternauta eran los Ellos. Consideramos que en esta observación se sintetiza el aparente vuelco radical de la modelización que ofrece Juan Salvo en relación a la primera parte. Sin embargo los comentarios y observaciones de Germán, devenido co-protagonista y relator de toda la historia, no permiten que el modelo, cierre y funcione como tal:

"Vencimos, sí... pero a qué precio".

Podríamos hipotetizar que existe una tensión entre la positivización y la negativización del modelo del Eternauta vanguardista iluminado, donde no importan los medios y sí exclusivamente el fin. En la tensión entre las acciones de Salvo convertido en suprahumano y las observaciones del relator la modelización queda irresuelta. Se podrá alegar -por ejemplo- la alegría del renacimiento de la vida y de su desarrollo para los habitantes de las cuevas que sobreviven; pero a dicha alegría se podrá contraponer la pérdida definitiva de la esposa y la hija para Juan Salvo (al menos en cuanto Oesterheld no pudo darle una continuación a esta historia, que reparara "el daño"), la pérdida del sentido de su búsqueda. Perdido el porqué de las acciones del personaje, convertido él mismo en un superhombre, es difícil imaginar una tercera parte, salvo que por un forzamiento argumental -que terminaría de quebrar la verosimilitud- se reviviera a Elena y Martita.

Es difícil determinar un modelo de sociedad planteado en forma directa, en *El Eternauta*. En todo caso, existen el modelo de la situación pre-nevada en la primera parte, y el de la reconstrucción realizada por los pobladores de las cuevas, después de la derrota de los *Ellos* en la segunda parte. Podemos pensar que el modelo surge por lo que no es, dado que en la narrativa de aventuras lo que prima es la irrupción de lo excepcional, que en el caso de *El Eternauta* no es lo venturoso. El modelo de la conclusión es el de una sociedad basada en la solidaridad, pero donde también tiene un lugar clave el conocimiento, y el desarrollo tanto tecnológico como económico. Prácticamente una versión socialista del progreso asegurado a través del progreso tecnológico, el sueño efímero de la modernidad.

Si los vemos en el tiempo que implican la primera parte primera versión, la primera parte segunda versión (dibujada por Alberto Breccia y publicada en 1969) y la tercera parte, el modelo del "nido" constituido por la familia, los amigos, el buen pasar económico y el chalet como un castillo, aparece como no viable en la segunda versión, no viable porque implica ignorar los factores de dominación -que se construyen en el modelo que Oesterheld delinea allí- que hacen débil la situación supuesta como ideal. Esa propia debilidad parece ser la que obliga a convertirse en "guerreros", en "milicianos", para poder conquistar, o posibilitar, una nueva sociedad como la que construyen los pobladores de las cuevas luego de la derrota de los ellos. El sacrificio de muchos de los pobladores es justificado en función del fin.

Ahora bien, si consideramos el orden cronológico en que fueron escritas las historias el cierre está dado por las dudas y reflexiones del Héctor Germán Oesterheld personaje de la segunda parte de *El Eternauta*, pero que es también el Héctor Germán Oesterheld de carne y hueso que escribe la historia ya clandestino, que se permite dudar sobre el sentido del triunfo por el costo de vidas que ha tenido –en la historieta- y extrapolamos, nosotros -porque Oesterheld fue fiel al guión hasta las últimas consecuencias- sobre el sentido del martirio, de seguir poniendo el pecho a las balas cuando ya no había posibilidades de triunfar por ese medio, en la realidad. Recordamos aquel pensamiento de Antonio Gramsci sobre que no tiene sentido apelar a la violencia de las armas sino existen posibilidades reales de triunfar[19], porque –entre otras razones- al pueblo le costará mucho más rehacerse de las muertes de sus mejores hombres que al enemigo. Oesterheld era uno de los mejores hombres del pueblo.

BIBLIOGRAFIA:

AAVV (1968) *La historieta mundial*. Catálogo de la Primera Bienal Mundial de la Historieta. Escuela Panamericana de Arte e Instituto Torcuato Di Tella. Buenos Aires.

Alligio, P. y otros (2002) *Dónde está Oesterheld? Il fumetto argentino desaparecido*. Catálogo para la muestra del mismo nombre. Lo Scarabeo y Regione Piemonte Assessorato alla cultura. Torino.

Anguita, E. y Caparrós, M. (2004) *La voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina 1973-1976*. Grupo Editorial Norma. Buenos Aires. Tres volúmenes.

Bailo, Victor y Stefanello, Daniel (1998) *H.G.O.* Film

Berone, N. (s/s/f) *La pesadilla de H. G. Oesterheld: constitución de una mirada oblicua*. En *Revista Picasesos*, 4. Buenos Aires. Consultada en www.picasesos.ahiros.com.ar

Bonasso, M. (2003) *Recuerdo de la muerte. Edición definitiva*. Planeta. Buenos Aires.

Bourdieu, P. (1988ª) *Cosas dichas*. Gedisa. Buenos Aires.

--- (1988b) La distinción. Criterios y bases sociales del gusto. Taurus. Madrid.

--- (1991) *El sentido práctico*. Taurus. Madrid.

--- (1995) Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario. Anagrama. Barcelona.

Bourdieu, P. y Wacquant, L.J.D. (1995) *Respuestas. Por una antropología reflexiva*. Grijalbo. México.

Breccia, A. y Oesterheld, H. (1998) *Che*. Imaginador. Buenos Aires (es una reedición de *La vida del Che*)

--- (2002) *Evita. Vida y obra de Eva Perón*. Doedytores. Buenos Aires.

Esquivada, G. (2004) *El diario Noticias. Los montoneros en la prensa argentina*. Ediciones de Periodismo y Comunicación. Facultad de Periodismo y Comunicación Social. Universidad Nacional de La Plata. La Plata.

Giddens, A. (1993) *Las nuevas reglas del método sociológico*. Amorrortu. Buenos Aires.

--- (1995) La constitución de la sociedad. Bases para la teoría de la estructuración. Amorrortu. Buenos Aires.

Grupo La Bañadera del Comic (2005) Oesterheld. En primera persona. HGO, Su vida y Su obra. Volumen Uno. Ediciones La Bañadera del Comic. Buenos Aires.

Gutiérrez, R. (2005) *La recuperación imaginaria de la historieta*. Ponencia presentada en el II Foro de Investigadores de Literatura y Cultura Argentina. Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba.

Laclau, E. y Mouffe, Ch. (1987) *Hegemonía y estrategia socialista*. Siglo XXI. Madrid.

Masotta, O. (1970) *La historieta en el mundo moderno*. Paidos. Buenos Aires.

Oesterheld, H. y Trigo, G. (1998) *La guerra de los Antartes*. Colección Narrativa Dibujada. Colihue. Buenos Aires. (Recopila las tiras publicadas en el diario *Noticias*).

--- (2004) *Latinoamérica y el imperialismo 450 años de guerra*. Doeyo y Viniegra Editores. Buenos Aires. (Recopila las historietas guionadas por Oesterheld para *El Descamisado*)

Sasturain, J. (1985) "Oesterheld y el héroe nuevo". En *El libro de Fierro. Especial Oesterheld*. Ed. La Urraca. Buenos Aires.

--- (1995a) *El domicilio de la aventura*. Colihue. Bs. Aires.

--- (1995b) "*El Eternauta: tres veces Salvo*", postfacio al libro de Oesterheld H.G., *El Eternauta y otros cuentos de ciencia ficción*. Colihue. Buenos Aires.

Seoane, M. (1991) Todo o nada. La historia secreta y la historia pública del jefe guerrillero Mario Roberto Santucho. Planeta. Buenos Aires.

Sigal, S. y Verón, E. (1986) Perón o muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista. Legasa. Buenos Aires.

Trillo, C. y Saccomanno, G. (1980) *Historia de la Historieta Argentina*. Ediciones Record. Buenos Aires.

--- (1982) "Oesterheld". En Oesterheld, H.G. y Breccia, A. *El Eternauta*. Ed. La Urraca. Buenos Aires.

--- (2005) versión completa del reportaje que le realizaran a H. G. Oesterheld en 1975 y publicado incompleto en *Historia de la Historieta Argentina* (1980), en Grupo La Bañadera del Comic: *Oesterheld. En primera persona. HGO, Su vida y Su obra. Volumen Uno*. Obra citada.

[1] Consideramos que sería más exacto hablar de una existencia latente y no virtual de las estructuras, que incluya la materialidad, normativa y de sustancia.

[2] "La primera en desaparecer fue Beatriz Oesterheld. Tenía 19 años. El 19 de junio de 1976 llamó por teléfono a su madre, Elsa, y la citó en la confitería Jockey Club de Martínez. Hacía mucho que no se veían y estuvieron hablando casi dos horas. Al despedirse, la joven fue hacia Villa la Cava, en San Isidro, donde —según la madre— militaba. Nunca llegó. Dos días más tarde, un desconocido se acercó a Elsa cuando estaba por subir al tren y le dijo que Beatriz había sido secuestrada por el ejército. Su madre fue a la policía y a Campo de Mayo, vio a jueces y sacerdotes, y presentó un *hábeas corpus*. El 7 de julio fue citada en la comisaría de Virreyes y le dijeron que su hija había muerto junto con otros cinco chicos. Le dieron el cuerpo y la sepultó.

El 4 de julio, Elsa de Oesterheld se enteró por los diarios que los militares habían matado a su otra hija, Diana, de 23 años y embarazada de seis meses, en su casa de Tucumán. Después mataron al marido de Diana. El hijo de ambos, Fernando, de un año, fue llevado a la Casa Cuna como NN. Luego se crió con los abuelos paternos. (...)

El 14 de diciembre de 1977, Estela (24 años) le escribió una carta a su madre para contarle otra tragedia: "Mamita, Marina hace un mes que no está con nosotros". Marina tenía 18 años y estaba embarazada de 8 meses.

El día que despachó la carta, Estela fue asesinada junto a su marido. Se llevaron a Martín, su hijo de tres años, pero después se lo devolvieron a la abuela Elsa." (http://axxon.com.ar/oes/oe-clarin01.htm).

[3] En la película *H.G.O.*, Miguel Fernández Long señala que era asistente de "una persona importante" –dentro de la estructura de Montoneros- y que fue en lugar de la misma a la cita.

[4] "Según testimonios que recogieron Levenson y Jauretche (1998: 116), Oesterheld fue visto en el campo de concentración sito entre la Avenida Ricchieri y el Camino de Cintura [el Vesubio], hasta que un día apareció en el Regimiento Militar Viejo Bueno, en Monte Chingolo, provincia de Buenos Aires. Se supo de las torturas que hasta entonces había sufrido y de su firmeza frente a los represores. (...) Por esas volteretas del destino, resultó que el jefe de ese Regimiento era un aficionado a la historia y conocía la trayectoria literaria de Oesterheld. Por eso, cuando lo tuvo adelante [sic], le expuso un proyectó que venía acariciando desde antes. Le hizo conocer a Germán su deseo de contarlo como guionista de una aventura histórica sobre el cruce de los Andes por el General San Martín. Le aseguró absoluta libertad creativa. Oesterheld no encontró ninguna contradicción entre esa actividad y su militancia, y se dice que aceptó la propuesta. Así fue que lo instalaron en un pequeño aposento dentro del cuartel, proveyéndolo de la literatura y de todos los elementos técnicos necesarios para la tarea. Eso no significó que cambiase su régimen de vida. Fue trasladado varias veces y sometido a nuevos interrogatorios, pues aunque se presume que mostró interés por colaborar con el militar interesado en sus historias eso no implicaba acceder a colaborar con los represores. Nunca negoció. Una mañana, fue sacado de aquel cuartel en el que aún escribía y llevado a otro ignoto lugar." (En http://www.Argentina.com).

Según afirma en la película *H.G.O.*, Juan Carlos Scarpatti lo vío en Campo de Mayo, en las duchas, lo habría visto angustiado y le habría contado que los captores le habían mostrado fotos de las hijas muertas y le habían hecho comentarios sobre "lo bueno que estaban"

[5] Según el informe *Nunca más*: "Se trata de un centro clandestino de detención que funcionó en la Comisaría de Villa Insuperable, ubicada en la esquina de las calles Tapalqué y Quintana, partido de La Matanza . En el organigrama de la represión dependía del I Cuerpo de Ejército a través del Grupo de Artillería de Ciudadela.Un grupo de detenidos que estuvieron ahí tomaron contacto, ya sea a través de cartas o personalmente, con sus familiares." En el mismo informe se relata que en agosto y noviembre [se encuentra]Pablo Szir con sus hijas y le cuenta que primero había estado en la Comisaría de Ramos Mejía y en ese momento en la de Villa Insuperable donde también estaban Roberto Carri y la esposa, Adela Candela y Héctor Germán Oesterheld. Además agrega que cada tanto eran todos trasladados al cuartel de Ciudadela donde les hacían escribir un trabajo.

Ana María Caruso de Carri, en una carta, cuenta a sus hijas:

> «Ahora está con nosotros "el Viejo" que es el autor de "El Eternauta" y el "Sargento Kirk" ¿Se acuerdan? El pobre viejo se pasa el día escribiendo historietas que hasta ahora nadie tiene intenciones de publicarle».

¿Qué se proponían quienes tenían detenidas ilegalmente a un grupo de personas a las que permitían ponerse en contacto con sus familiares? No podemos contestarnos esta obstinada pregunta. Transcribimos dos párrafos de cartas de Ana María Caruso de Carri·

> «...a esa oficina vamos a trabajar casi todos los días. El otro día vinieron de visita (a la oficina) seis generales, entre ellos Vaquero, Sasiain, Jáuregui y Martínez... Los que estábamos allí no éramos todos sino un seleccionado de cuatro solamente, entre los que estábamos papá y yo. ...de todos modos hay algunas cosas que nos preocupan. En primer lugar, lo nuestro no sé cómo va a terminar. Este fin de año, antes de que se concretaran los pases, estuvieron hablando a ver qué hacían con nosotros; supongo que la discusión debe haber sido en la Brigada. Allí hubo tres posiciones: unos decían que ya la guerra estaba casi terminada y nosotros ya no prestábamos ninguna utilidad, por lo tanto había que matarnos; otros decían que ya no éramos útiles y que había que pasarnos a disposición del P.E.N. y otros decían que seguíamos siendo útiles y que lo íbamos a ser por un tiempo largo y por lo tanto no podíamos seguir viviendo en esta situación por tanto tiempo. Como no hubo acuerdo, la discusión se postergó, lo cual es favorable, creo yo, porque a medida que pase el tiempo la cosa se ablanda y es más difícil matarnos» (Legajo N° 1761 y 1771).

Ninguno de los detenidos desaparecidos citados más arriba volvió a tener contacto con la familia desde ese diciembre de 1977. Sus captores por fin habían tomado la decisión."

(Textos: Patricia Kolesnicov y Mónica Martín, *Revista Viva*, Domingo 17 de agosto de 1997 en http://axxon.com.ar/oes/oe-clarin01.htm)

El nieto de H. G. Oesterheld, en una situación que parece salida de la más absurda película de terror, también fue llevado durante unas horas con él, antes de ser devuelto a su abuela, Elsa Oesterheld:

"Cuando Elsa ya daba por muerto a su marido Héctor Oesterheld, el 14 de diciembre de 1977 dos uniformados tocaron el timbre de su casa y le entregaron a Martín, su nieto de tres años. Lo habían secuestrado después de matar a quemarropa a su madre, Estela Oesterheld, y a su padre, Raúl Mórtola. "Le trajimos al nene, que estuvo con el abuelo", le dijo uno mientras el otro salía a la calle constantemente, porque temían que los descubrieran. Le hablaron de Héctor con cierta admiración y Elsa entendió que eran sus carceleros. Martín hoy tiene 23 años, dibuja y es diseñador gráfico. Así describe ese momento: **"Estuve sentado cinco horas junto al abuelo, en un pasillo horrible con paredes de látex azul brillante. Me llevaron con él para que dijera dónde podían dejarme**. (...)". (Textos: Patricia Kolesnicov y Mónica Martín, *Revista Viva*, Domingo 17 de agosto de 1997 en http://axxon.com.ar/oes/oe-clarin01.htm)

El informe *Nunca Más* recoge el testimonio del psicólogo Eduardo Arias, afirmando que "fue una de las últimas personas que lo vio con vida:

> «En noviembre de 1977 fui secuestrado y permanecí desaparecido hasta enero de 1978. Héctor Oesterheld estaba allí desde hacía mucho tiempo. Su estado era terrible. Permanecimos juntos mucho tiempo. Uno de los momentos más terribles fue cuando trajeron a su pequeño nieto de cinco años. Esa criatura fue recogida tras la captura y muerte de la cuarta hija y el yerno de Héctor y la llevaron a aquel infierno (...) Uno de los recuerdos más inolvidables que conservo de Hector se refiere a la Nochebuena del 77. Los guardianes nos dieron permiso para sacarnos las capuchas y para fumar un cigarrillo. También nos permitieron hablar entre nosotros cinco minutos. Entonces Héctor dijo que por ser el más viejo de todos los presos, quería saludar uno por uno a todos los presos que estábamos allí. Nunca olvidaré aquel último apretón de manos. Hector Oesterheld tenía sesenta años cuando sucedieron estos hechos. Su estado físico era muy, muy penoso. Ignoro cuál pudo haber sido su suerte. Yo fui liberado en enero de 1978. El permanecía en aquel lugar. Nunca más supe de él».

[6] Se cree que Oesterheld murió en Mercedes, población bonaerense cercana a la capital porteña, el primer trimestre de 1978. Se supo de las torturas que hasta entonces había sufrido y de su firmeza frente a los represores. Aún llevaba un brazo en cabestrillo, como secuela de una fractura. (http://www.boletinargentino.com/index.php?p=77)

El Canciller Rafael Bielsa, en el prólogo a la recopilación de *Latinoamérica y el Imperialismo 450 años de lucha*, escribe "No se ha confirmado cual fue su destino final ni se han hallado sus restos, se sospecha que fue asesinado en mercedes en 1978" (2004).

[7] Remitimos a los testimonios de la película *H.G.O.* (1998, estrenada en 1999, dirigida por Victor Bailó y Daniel Stefanello), y al último y extenso reportaje que le realizaran en 1975 Carlos Trillo y Guillermo Saccomanno, y que recién fue publicado en su versión completa, incluyendo las referencias a sus trabajos en El Descamisado y en Noticias, en el 2005 en el libro *Oesterheld en primera persona.*

[8] Un ejemplo muy claro es el del juicio revolucionario y condena a Tulio Valenzuela, Oficial Mayor Montonero luego degradado a Subteniente. Valenzuela, capturado por el Segundo Cuerpo del Ejército, engaño a los militares haciéndolos creer que iba a colaborar con ellos y viajó a México, en enero de 1978, con un grupo de militares que tenían como objetivo asesinar a la máxima dirigencia montonera. Una vez en México alerta a Montoneros y se denuncia públicamente el intento. Luego Valenzuela es juzgado por sus pares por el mismo hecho que había llevado a salvar las vidas de Firmenich y compañía, por considerar que la suya había sido una postura individualista que iba contra las políticas de la organización. En la autocrítica que Valenzuela realiza luego de ser condenado agradece a sus juzgadores por "hacerme ver las cosas desde una nueva óptica, despojado del subjetivismo individualista". (en Bonasso, 2003: 252).

[9] En la película *H.G.O.* Miguel Fernández Long, quien fuera compañero de militancia de Oesterheld en Montoneros, considera que éste "nunca se creyó lo de Perón".

[10] "Uno de los antecedentes de la historieta como género son las láminas y estampas sobre santos que emplea la Iglesia como uno de los medios de evangelización. de modo similar la escuela también utiliza el mismo recurso para mostrar la imagen ejemplarizadora de los héroes y los hechos históricos." (la cita corresponde al texto de Rafael Gutiérrez)

[11] "Es necesaria la presencia de un estado inicial, un proceso de transformación y un estado final." (La cita corresponde al texto de Rafael Gutiérrez)

[12] El Coya es el Teniente Sabino Torres, lleva el nombre de Sabino Navarro, el primer conductor de Montoneros. En la historieta también se ha cambiado el nombre de la autopista General Paz por autopista Navarro.

[13] Negritas, rotulado manuscrito, en el original.

[14] En Evita Montonera, en principio, sólo aparecían los nombres de los militantes muertos.

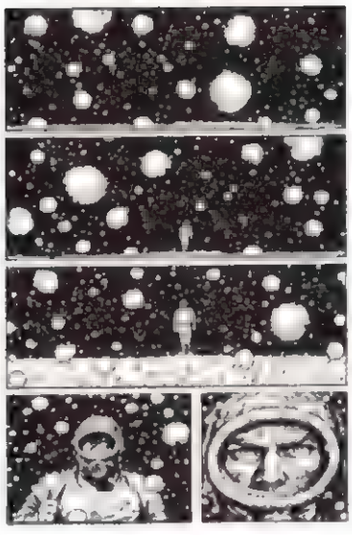
[15] Ya no es, de cualquier manera, el dibujo de un profesional (como lo fuera el de Leopaldo Durañona y el de Gustavo Trigo), son los trazos gruesos e imperfectos, sobre todo en la ambientación, de un aficionado.

[16] Pudimos acceder a originales o fotocopias de Evita Montonera en CeDINci, Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierda en Argentina, en la Ciudad de Buenos Aires. A ellos agradecemos por el acceso a este material tan difícil de encontrar. www.cedinci.org

[17] Luego de que las fuerzas represivas lo fueran a buscar a Editorial, Columba, Presas, el editor de Columba, –según narra también en HGO- le dice que se vaya del país y efectivamente Presas se convence que estaba en el exterior porque luego recibe una llamada de él, que cree que es realizada es Exterior. Sólo más tarde descubriría que Oesterheld había mentido, también hizo lo mismo con Scutti de Ediciones Record, afirmando que llamaba desde el extranjero cuando en realidad llamaba desde Buenos Aires. Este último dato nos fue aportado por el propio Presas.

[18] En la página 25 del n° 8 de *Evita Montonera*, en el que aparece la cuarta entrega de Camote, la entrega en la cual el padre de Celina, Don Anselmo, ha sido herido por la patota de Fugazetti, se informa sobre el "juicio revolucionario a un delator y su ejecución el 6 de septiembre" en Córdoba, en cumplimiento de sentencia anterior, para la cual no se considero atenuante que el militante hubiera sido torturado.

[19] En el caso de Montoneros sería la decisión de la cúpula de la organización que los militantes continuaran con la lucha armada –instrumentando un severo *Código de Justicia Penal Revolucionaria*-, cuando ya no había posibilidades de ganar y cuando el Consejo Nacional montonero hacía una lectura errónea de la realidad basada en un mito sobre el triunfo inevitable y la también inevitable insurrección popular, que fueron utilizadas para justificar y llevar adelante la desastrosa *contraofensiva* de 1979. El *Código*, más allá de que el convencimiento de la mayoría de los militantes hacía que las amenazas del mismo no fueran necesarias, ponía a los militantes entre la espada y la pared, si no cumplían con la norma, pretendían abandonar la organización, exilarse, podían a partir de una extensa tipología penal, ser condenados a muerte por el Consejo Nacional. Nicolás Casullo, por ejemplo, había sido condenado a muerte antes de la vigencia del Código –vigente desde el 1 de enero de 1976-, aunque nadie intento hacer efectiva la condena. (Anguita y Caparrós, 2004-Tomo II: 452 y 453) En cambio el PRT había realizado, en julio de 1976, una lectura más inteligente de la situación (no así en el pronóstico de un *nuevo auge del movimiento popular*). Santucho expresó ante el Buró Político del PRT: "Nos equivocamos en la política, y en subestimar la capacidad de las FFAA al momento del golpe. Nuestro principal error fue no haber previsto el reflujo del movimiento de masas, y no habernos replegado. Por lo tanto debemos desmilitarizar la política, replegar al Partido en los centros obreros y disolver la Compañía de Monte hasta un nuevo auge del movimiento popular, aproximadamente dentro de un año, o un años y medio, nos permita relanzarla." (Mattini citado por Seoane, 1991: 303) Esta evaluación permitió salvar la vida de la mayoría de los militantes que en ese momento sobrevivían y no habían sido capturados por las FFAA.



LA ETERNIDAD CADUCA
JAVIER MORA BORDEL

Edición:

SONASTE MANECO (2004, LA BAÑADERA) 13, 9-X-2008 p. 50-60
TEBEOSFERA (2008, TEBEOSFERA) -2ª EPOCA- 1, 9-X-2008

Resumen / Abstract:

La huella, en el mercado español, de la inmortal obra de Oesterheld, Solano López y Breccia.

LA ETERNIDAD CADUCA: BREVE ENSAYO SOBRE LA REPERCUSIÓN DEL ETERNAUTA EN ESPAÑA.

Una llama eterna.

Para bien o para mal, es un hecho consumado que la formulación de todo arte, su punto de manifiesta madurez, sólo se alcanza a través de la selección de sus propias obras. Hablamos del manido concepto de canon estético. Hasta donde nos alcance la vista (el ámbito cultural poco nos importa. En todos se da, en mayor o menor medida, este hecho, si bien Occidente -gracias a los estudios de autores como Curtius o H. Bloom entre otros- parece asumir el protagonismo del mismo), esta continua idealización de la belleza nace con la intención expresa de plasmar modelos y fórmulas maestras en pos de una frugal búsqueda de lo imperecedero, de una huella perenne contra el tiempo. Ese ha sido nuestro afán inmemorial: ser capaces, por nosotros mismos, de crear una realidad trascendente en la que poder refugiarnos de los avatares del Destino trágico, la Fortuna cambiante o, lo más creíble, de nuestras propias y mediocres circunstancias.

Sin embargo, del por qué unas obras son las escogidas frente a otras; o de las ingerencias de intereses "mundanos" presentes en su elección; o de la suficiencia con la que después se asumen como vehículo de conocimiento y paradigma de referencia, no será, en modo alguno, la materia a tratar por este artículo. Nosotros, únicamente, hemos querido dejar constancia de la influencia capital -pero vedada- de todas y cada una de las posturas anteriormente expuestas, dentro de nuestro medio: la Historieta.

Al igual que en las mal llamadas Artes mayores, el peso de los clásicos, incide en el devenir del cómic mundial. Así, sin ánimo de equivocarnos podemos hablar de obras y personajes de cabecera, sea cuál sea la tradición lectora en la que nos enmarquemos. Y es que quizás el cómic haya sido el medio que más se ha esforzado por delimitar, desde sus inicios, a sus clásicos de vanguardia. Una separación exclusivista fruto de su necesidad por distanciarse de su propia naturaleza popular, que no de cierto grado de populismo: ¿existe algún clásico del cómic que no haya sido previamente un éxito de ventas? ¿Existe algún clásico que no sea conocido y reconocido en todo y por todo el mundo? La universalidad narrativa- expositiva se destila como el principal rasgo para discernir las características propias de estas obras, asumidas como modélicas.

En sí, diferenciamos, ensalzamos, catalogamos, con letras de oro, todo aquello que sea capaz de resistir, de forma unánime, cualquier juicio interpretativo; amén de dejamos guiar cegados, por esa extraña confianza que hemos asumido, por defecto, ante lo comúnmente aceptado. La autoridad es ley y el arte no va a ser menos. Ni siquiera el nuestro. Pero, ¿qué determina dicho proceso? ¿Cuáles son los requisitos para que el objeto artístico se convierta en objeto de culto? ¿La inercia propia de las cosas? ¿La casualidad bienintencionada? ¿Sólo pueden ser "clásicos" las obras primigenias, inauguradoras de género? ¿Podría serlo también una contemporánea?

Más que interrogantes, condicionantes de entrada que no dejan de ser meros elementos de juicio con los que tratar, desesperadamente, de forjar una identidad artificiosa de género artístico en crecimiento. La vigencia de ciertas obras está por encima de todo. Litle Nemo, Terry y sus piratas, Flash Gordon, el Príncipe Valiente, Krazy Kat, Gasoline Alley... sólo por citar unas pocas, son ejemplos preclaros de esta pluralidad globalizadora de gustos y formas de entender la Historieta. Resultan incuestionables (como así ha de serlo, por otro lado) en función de su perspectiva de ser dignos focos de imitación. No es ese, entonces, nuestro problema. No. Éste viene cuando, sin motivo aparente, quedan al margen de esta lista imaginaria, obras que tendría, o deberían tener también, tan merecido premio y reconocimiento. El boulevard de los sueños rotos, el Maximortal, los Profesionales, Octobriana... entre otras, son muestras de estas obras, a todas luces, capacitadas para influir y marcar época, pero que, sin que en un principio haya una razón aparante para ello, han quedado relegadas a una segunda línea menos institucionalizada y concentrada; con menor sentido de la autoridad y la relevancia, a pesar de su también innata capacidad para ser índices estéticos encargados de seleccionar con maestría todo corpus.

El modelo acabado.

Harold Bloom, atendiendo a lo literario, en *El canon occidental* precisa la necesidad por "aislar las cualidades que convierten a estos autores en canónicos, es decir, en autoridades de nuestra cultura". Sin ánimos de querer recuperar ningún centro estético de la cultura como valor, ni de sistematizar ese punto a tenor del gusto personal de cada uno, si nos interesaría, en cierta medida, aplicar a este estudio historietístico, un determinado grado de inflexión que delimite, más allá de los estrechos márgenes de la subjetividad, este clasicismo a ultranza que, nos guste o no, parece tan asentado y que, por desgracia, apenas si ha sido asumido por parte de la crítica especializada en Historieta. De ahí que nos veamos obligados a acatar, obedientemente, prerrogativas ajenas a nuestro medio.

Hechas estas matizaciones, y tratando de tomar las aplicaciones más prácticas de dicha teoría estética, ciertos rasgos se erigen como principios constitutivos. Así el principio de sublimidad, junto a la naturaleza representativa del objeto en cuestión, limitarían, en primera instancia, el número hipotético de obras pertenecientes a un canon concreto. Un doble valor que se sostendría sobre un nódulo esencial: en todos los autores encontramos el concepto clave, la extrañeza, una forma de originalidad que, o bien nunca acabamos de asimilar (según el crítico neoyorquino, Dante respondería a este planteamiento), o bien la tenemos tan asimilada que la concebimos como algo corriente (en este caso sería Shakespeare).

A esto hemos de añadir que, toda obra proclive de ser elegida, ha de asentarse no tanto como la influencia clave de un momento o periodo determinado, si no más bien como referencia ecuánime allende los tiempos y sus tendencias. En definitiva, debe resultar la piedra angular de la capacidad de un lector indeterminado, en correspondencia, también modélico tanto por responder a las diferentes y numerosas interpretaciones que pueden y puedan ser sostenidas en todo momento, como por alentar al nacimiento de producciones en paralelo, surgidas en torno a una tradición.

Volviendo al ámbito de los tebeos, tomadas estas características previas y sumadas a una simplona regla de tres, lo más lógico sería pensar que, la ausencia de las mismas, sería la respuesta convincente para justificar la no inclusión de obras como las arriba señaladas, en estas posiciones de privilegio. Sin embargo, esto no siempre es así. La escasa repercusión de ciertos productos, a veces, responde a otros parámetros de índole más contextual. Un historicismo segregado de condicionantes, ya sea a través de toma de posturas político- sociales, o de circunstancias económico- editoriales que hagan mella, pueden llegar a ser motivo suficiente para condenar o reducir el protagonismo de obras sin parangón. Por lo tanto, no podemos dejar de lado estos factores si queremos proponer un análisis somero y acertado. Y menos aún, cuando nuestra materia versa sobre *El Eternauta*.

El juicio de Salomón.

En el 50° aniversario de su creación en las páginas de la revista argentina Hora cero semanal (septiembre de 1957), no considerar *El Eternauta* como un clásico de la Historieta podría parecer, erróneamente, una cuestión peyorativa. Pero no es así. Al contrario. Aunque pese, simplemente, queremos dejar constancia, con mirada serena, de una grave falta, de un tremendo error de juicio de la Historia mundial de nuestro medio. Pero vayamos por partes.

El *Eternauta*, en especial la primigenia historia de Oesterheld y Solano López, lo ha sido todo en Argentina. En eso estamos todos de acuerdo Segundas versiones (la de Breccia y Oesterheld para la revista Gente en 1969), continuaciones prácticamente en todas las décadas desde su creación (*El Eternauta II*, también de Oesterheld y Solano López en 1976; *El Eternauta: tercera parte*, de Ongaro y Oswal, y ya en épocas más recientes, *El Eternauta: el mundo arrepentido*, *El Eternauta: el regreso* y *El Eternauta, el regreso: la búsqueda de Elena* del tandem Pol, Solano López en 1996, 2003 y 2006, respectivamente; *El eternauta: odio cósmico* de Ricardo Barreiro y Pablo Muñoz a los guiones, junto a Walter Taborda y Gabriel Rearte, en la parte gráfica, e impresa en 1999), homenajes (ambas para las exposiciones conmemorativas celebradas el pasado 2007: *El Eternauta: el atajo* de Sasturain y Solano López para la Biblioteca Nacional; *El Eternauta. 50 y 30* con guión Jorge Claudio Morhain y dibujos de Marcos Vergara, Daniel Eduardo Mendoza, Julian Totino Tedesco, Tomás Aira y J.J. Rovella, para la muestra organizada por Mariano Chinelli –uno de los mayores especialistas del Eternauta, si no el que más, y de cuya página web, Continum 4, hemos tomado buena parte de la bibliografía referida a esta obra. Todo sea dicho de paso- en el Archivo y Museo Históricos del Banco de la Provincia de Buenos Aires), adaptaciones de todo tipo, tanto, las más numerosas, novelísticas (escritas por el propio Oesterheld durante 1962 en el magazine *El Eternauta*, alguno de cuyos episodios fueron recopilados en 1996 por la editorial Colihué en *El Eternauta y otros cuentos de ciencia ficción*) y teatrales (*El viajero de la eternidad* de Jorge Claudio Morhain aún no representada pero publicada en 2001 por Ediciones Corregidor; con el mismo título: *El eternauta* por el grupo teatral Morena Cantero Jrs. en 2003; *Zona liberada*, por el grupo Carne de Cañón en 2006) como operísticas (también obra homónima: *El Eternauta*, en 2007), pasando por webfilms (*L'eternaute* de Fred Fauquette y Erwan Defachelles en 2000) y documentales (una vez más, *El Eternauta*, dentro del ciclo televisivo D.N.I. y emitido en 1993), al margen de la ansiada propuesta en formato cinematográfico que, a pesar de los numerosos intentos, aún no ha visto la luz.

Una influencia extensa, para que negarlo, pero no tan determinante como pudiéramos pensar en un principio. Para empezar, no todos los títulos aquí presentados guardan el mismo, o semejante siquiera, grado de calidad y compromiso. Salvo las obras iniciales de Oesterheld, tanto con Solano como con Breccia, el resto no dejan de ser intentos fallidos, disparates mayúsculos o cúmulo de buenas intenciones. Se quiera o no, esto menoscaba el conjunto final, ofreciendo una sensación de inseguridad, de improvisación malsana, donde parece que cualquiera puede ofrecer su "genial" aportación o recreación al caso. Como tantas y tantas grandes obras del cómic, El Eternauta sufre los efectos de la *massmedia*. Evidente.

Al margen, hemos de sumar su escaso reconocimiento internacional como digno modelo de ficción. Es cierto, que en un mercado tan relevante como el italiano, *El Eternauta* despierta tantas y más pasiones que en el argentino. De hecho, el semanario Lanciostory (con su edición de la historia original en 1977, y, *El Eternauta: el regreso*) o la revista L´eternauta (que acogerá *El Eternauta: tercera parte*), han dado pie en sus páginas a la recreación y creación de las desventuras de Juan Salvo. Ahora bien, este caso, es una excepción. Es más, la única. En el resto del orbe historietístico (de punta a punta), si ha sido publicado *El Eternauta* de Oesterheld y Breccia (su aire oscuro y experimental impresiona sobremanera) adiós gracias. La repercusión, por tanto, a nivel global es nula, siempre hablando de cara al gran público, no a los sectores especializados de la crítica o la historiografía

Pero, ¿por qué? ¿Cuál es la razón? ¿Acaso esta Historieta resulta demasiado localista para un lector no argentino? ¿O, brilla por su ausencia, todo verismo de credibilidad narrativa, de interés y motivación?

De lo castizo.

Llegados a este punto de nuestro razonamiento, quizás lo mejor, para evitar caer en filosofías en solfa, sea concretar nuestras apreciaciones en una cuota de mercado concreta pero lo suficientemente representativa como para extraer, a posteriori, una parcial generalización del resto. Un área de venta que sea capaz de resumir por si sola, la ya mencionada actitud de distancia en torno a la figura del Eternauta. Un punto determinado donde levantar la frontera del desconocimiento. En este caso, el lugar idóneo donde se plasman por entero estas inquietudes en su más estricto sentido, no es otro que España.

Tierra de viñetas en las que la influencia argentina siempre ha sido bienvenida y tomada como influencia acreditada, digna de admiración, en cada una de sus formas (Trillo, Altuna, Giménez.. la lista es extensa), paradójicamente, ha rechazado de plano a uno de sus héroes más emblemáticos y carismáticos, capaz de hacer presente la esencia de todo un pueblo. Sólo hay que echar un vistazo al escaso corpus editorial referido al Eternauta, para darnos cuenta: la versión de Breccia y Oesterheld es ahora la abanderada pero no será hasta marzo de 1973 cuando haga su aparición en las páginas de la célebre revista mensual de historietas *El globo* de la editorial Buru- Lan. Su publicación abarcará dos números más. Posteriormente, en 1979, volverá a ser editada en formato de tomo -*El Eternauta y otros cuentos*- por la editorial Nueva Frontera, dentro del número cuatro de la colección Super Tótem. En cambio, la producción original de Oesterheld y Solano López, tardó más tiempo en ver la luz, concretamente unos diez años dentro de las páginas de la revista de terror *Dossier negro*. Aquí, y bajo el título de *El Eternauta- el viajero del infinito*, Juan Salvo y compañía lidiarán contra las Manos enemigas desde el número 151, 1981, hasta el 182, 1983. Y finito.

Seguramente, para cuando salgan estas líneas, habrá que añadir, con motivo de este cincuenta aniversario, la edición conmemorativa que está preparando Norma editorial. Pero poco importa ya a estas alturas. Pensémoslo fríamente: no sólo tardó la edición original del Eternauta la friolera de veinticuatro años en ver la luz en nuestro país (la de Breccia, un poco menos, dieciséis); también, la calidad de las mismas ha dejado mucho que desear con páginas modificadas en cuanto a su formato, añadidos inoportunos, falta de difusión... En fin, un cúmulo de circunstancias más que poco propicias.

La fascinación del mito.

Como ya hemos señalado, al contrario que en el orden original de publicación, *El Eternauta* de Breccia es la puerta de entrada de Salvo, Favalli, Franco y compañía, a la "madre patria". Este hecho, que, a primera vista, podría parecer nimio e insignificante, se reviste de importancia capital. El Globo no trata de publicar un clásico de la Historieta moderna. No. Publica la obra (entendamos el término en su máxima extensión, es decir, como producto artístico innovador fruto del esfuerzo del intelecto) de un autor insigne, aquella que le ha hecho destacar frente al resto: "Hoy traemos a estas páginas una de sus obras más importantes, El Eternauta", y más adelante, "El Globo se honra en presentar a sus lectores esta obra maestra de la literatura gráfica", aunque sea, verdaderamente, otra la deseada, "esperando publicar más adelante la serie de Mort Cinder, verdadero prodigio de historia en imágenes donde se entremezclan realidad y fantasía en una maravillosa combinación". [Los siguientes extractos reproducidos han sido tomados de la introducción editorial a la serie *El Eternauta* publicada en el nº 1 de la revista de Historietas, *El Globo*, Buru Lan, San Sebastián, marzo, 1973. La misma se presenta sin firma ni autoría bajo el título de *Alberto Breccia*.]

Se destaca, sobremanera, su suficiencia, "durante años ha dictado su cátedra de dibujo en la Escuela Panamericana de Arte y en el Instituto IDA, de Buenos Aires", su genialidad, "ha sido el autor de las páginas más memorables del género en Argentina sobre guiones de distintos autores –entre los cuales se ha destacado siempre Hugo Oesterheld [así en el original]- alcanzando el máximo de su creación en las historietas de

misterio y fantasía, creando una atmósfera límite entre la realidad y la pesadilla", su reconocimiento explícito en otros medios, "sus creaciones han sido expuestas en distintos salones y galerías, como el Museo de Arte Moderno de Sao Paulo y la Graham Gallery de New York", como máximo exponente del historietista moderno.

Así entendido, *El Eternauta*, como cualquier propuesta artística que se precie, revela las inquietudes personales de Breccia, reduciendo el papel de Oesterheld, a casi el de un invitado de excepción, "la maestría del dibujante, va emparejada con los magníficos guiones de H. Oesterheld, dignos de figurar entre las mejores historias fantásticas de todos los tiempos", en una especie de segundo plano. El dibujante encabezaba con su gráfica barroca un modelo renovador del cómic, capaz de erigir, por sí solo, toda una corriente incipiente por aquellos años. Lo que se llamo, y se dio a entender en España, como cómic de autor: propuestas enmarcadas dentro de cierto interés por despegarse de los formatos industriales estandarizados en pos de convertir el cómic en la expresión y extensión individual del, ahora sí, artista en cuestión, tanto a la hora de plasmar sus contenidos (se propugna un cómic de tipo "adulto" con temas y planteamientos que se salen de la adoctrinada línea de las editoriales con el objeto de provocar y suscitar reacciones dentro del nuevo, desconocedor del medio, y viejo, sumido en una eterna infancia, lector de historietas), como de llevar a cabo innovaciones sustanciales contrarias a la narración lineal, o a representaciones carentes, por definición circunstancial, de un mínimo afán de rigor estético.

Y si bien los primeros pasos de esta corriente son dados en Europa (Crepax, Jean Claude Forest, el tandem formado por Peellaert y Bartier, el español Enric Sió), Breccia es reconocido por la crítica española como el precursor directo allende los mares. Eso teniendo en cuenta el escaso conocimiento que existía, en la España de la época, con respecto a su obra. Así lo señala Antonio Martín :

"Alberto Breccia es un viejo conocido para muchos de los profesionales y alguno de los técnicos de la historieta española. Hasta nosotros llegaron en los años cincuenta páginas sueltas de su trabajo en *Patoruzito* y *Hora Cero,* para encontrarnos, ya en los sesenta, con los episodios Fleetway que publicaba Ferma en su colección *Gran Oeste* ("El Pistolero", "El equipo de la muerte", etc.). Por último, ya a finales de los sesenta, un dibujante argentino trae hasta el grupo de la Floresta, *Mort Cinder,* más tarde *Vida del Ché...*" ["Un autor de hoy: Alberto Breccia", entrevista realizada por Antonio Martín, Carlos Giménez, Luis García y Adolfo Usero, al maestro de origen uruguayo en Barcelona Recogida en *Bang!*, nº10, Barcelona, 1973.]

Este Eternauta, se convierte, a bote pronto, en el primer cómic de un autor, Breccia, reverenciado casi por oídas. No debe sorprendernos, por tanto, que se presente como un hito dentro de la historieta nacional española, que se encumbre, previamente, al igual que su creador. Y no es para menos. 1973 parece el año Breccia en España (casualmente, el mismo año en el que recibe, en el festival de Lucca, el "Yellow Kid", por una vida dedicada al dibujo), el momento clave de su consolidación como figura obligada del medio. Este mismo año, al margen de la serialización de *El Eternauta* en El Globo, y de la entrevista ya mencionada, habría que añadir sendos artículos en el mismo número de Bang! "Aproximación a la obra de Oesterheld/ Breccia" de Ludolfo Paramio, e, "Introducción a una lectura de Mort Cinder" por Antoni Segarra. La nueva generación de historietistas españoles (imbuidos por este ideal de preconizar la expresión propia), la crítica especializada (de corte divulgativo esencialmente, dado el estado inicial de irrupción)... ambos se rinden a su figura y buen hacer; todo se subordina a su particular concepción y forma de ver el cómic. Como así queda patente.

Sin embargo, esto mismo, sumado a las constantes comparaciones con obras ulteriores (léase *Mort Cinder*, únicamente publicada en Italia, por aquellos años), provoca que *El Eternauta* vea reducida, de forma drástica, su supuesta relevancia. Algo que no variará un ápice, empeorará incluso, años después, en 1979, cuando la obra sea editada en tomo por la editorial Nueva Frontera en su colección Biblioteca Totem. Junto a un buen número de historietas cortas (entre otras, con Oesterheld, "la gota", "Doctor Morgue" o "Richard Long"; con Carlos Trillo, "la gallina degollada"...) se trata de ofrecer una amplia retrospectiva de la figura de Breccia a la cuál se categorizará como "uno de los [autores de cómics] más injustamente olvidados" [Tomado del prólogo, redactado por Toni Segarra, al álbum *El Eternauta y otros cuentos*, Editorial Nueva Frontera, Biblioteca Tótem, nº 5, Madrid, 1979.]. Evidencia que dará pie a su reivindicación manifiesta ante un hecho consumado: el desconocimiento, por parte del gran público, de la obra brecciana. ¿Razones? Varias. O bien pseudocríticas hacia el cómic norteamericano, "la causa habría que atribuirla, una vez más, al imperialismo cultural que la industria norteamericana nos ha venido imponiendo, arropando algunas de sus buenas producciones en toneladas de basura que coparon nuestros mercados sepultando debajo las pocas historias inteligentes que habían surgido", o bien hacia el nacional, "entre las varias obras editadas en España, sólo la Enciclopedia Juvenil Pala otorga a Breccia el destacado lugar que por mérito propio merece, al situarle entre los dibujantes que configuran el capítulo dedicado a los maestros del cómic", o el europeo, "el chauvinismo francés logró, antes que nadie, poner en pie un movimiento cultural reivindicativo del cómic [...] lo que se conoce de las historietas del resto del mundo queda reducido en la realidad a la escuela franco- belga, la producción italiana y –como acompañantes menores- algunos españoles y sudamericanos. Seguimos subestimando, desconociendo o despreciando toda la producción de cómics que no pertenezca a dichos países".

En cualquier caso, que es lo que nos importa, nunca se destaca por encima del resto de su producción, su particular visión de las desventuras del eterno viajero del tiempo. Ésta, dentro de la amplia y variada muestra aquí presentada, adquiere, al menos, el estatus de "experimentación gráfica", amén de dar nombre al volumen genérico, aunque cierto es que, en realidad, no asume ningún tipo de protagonismo consustancial más allá de ser la pieza, en esta voluntariosa composición, de mayor extensión en cuanto a número de páginas. Breccia, de nuevo, eclipsa al Eternauta, se erige en toda su magnificencia como creador absoluto, responsable de un universo artístico plenamente personal, poderosamente expresivo. Sin embargo, es, llegado a este punto, donde también reside su perdición y condena; al menos, dentro del limitado espectro que supone el mercado historietístico español de finales de los setenta.

Al igual que en Argentina, el experimentalismo gráfico de Breccia, pleno de collage y técnicas expresionistas, choca, frontalmente, con el gusto de lo popular. Es, nunca mejor dicho, una obra que rompe, verdaderamente, con los cánones preestablecidos por una industria, tanto antes como ahora, anquilosada. Su único refugio: entre la autoría ávida por un cambio en el rol del cómic como arte menor para menores. De modo que, canon artístico. Sí. Pero sin respuesta efectiva. Súmmum estético. De acuerdo. Pero sin relevancia inmediata. *El Eternauta* brecciano deambula sin pena ni gloria (o mejor dicho, sin la gloria que merecería), oscilando su presencia, entre los intentos editoriales por "culturizar" a la masa ingente de lectores españoles anclados en el tebeo juvenil; y el exclusivismo crítico por hallar una piedra angular, de toque, en pos del reconocimiento de fórmulas expresivas divergentes.

Una historieta, en cierto modo, incomprendida, rechazada por la masa lectora ávida de entretenimiento (resulta obvio. Su primera edición en tomo, a la postre y por el momento, resulta ser también la última), a la par que algo infravalorada (su importancia sólo se estima en relación a la evolución del Breccia artista: la confirmación de la renovación iniciada en *Mort Cinder*), a pesar de haber sido todo un punto de inflexión dentro de la historieta española como ejemplo representativo del manido noveno arte. Un digno modelo a seguir y a imitar, y en el que, la nueva generación de historietistas españoles (ya hicimos antes mención a ellos. Hablamos de los García, Beá, Giménez, Usero, Maroto, Fernández... de turno), encontrará un espejo donde mirarse, una referencia directa al objeto de deseo: plasmar un símbolo de ruptura con la tradición vigente.

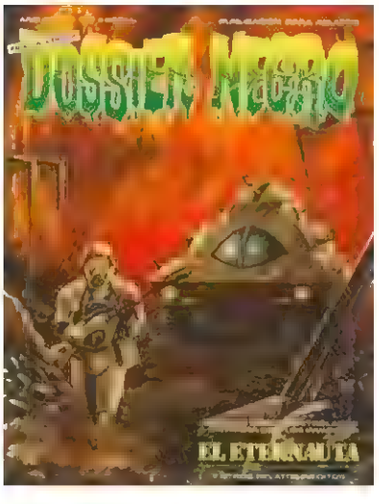
En ese sentido, poco importa los problemas de Oesterheld para cerrar de modo coherente la historieta. Menos aún, la politización progresiva de un cómic que, a medida que avanzan los años, parece seguir la misa senda radicalizada de la propia nación Argentina que lo fecunda.

Ante todo, debe primar Breccia.

Redoble de conciencia.

Un tratamiento totalmente desigual sufrirá la posterior edición en España del Eternauta. Hablamos de la publicación de la primera versión, la original, de Oesterheld y Solano López que vería la luz, como ya reseñamos anteriormente, en la revista *Dossier Negro*. De entrada, hemos de precisar que dicha "publicación para adultos" respondía a una clara vocación de género. En su caso concreto: el de terror. Nacida en 1968, se trata de la primera revista especializada en tales contenidos, continuará su andadura editorial durante veinte años, hasta 1988, con 217 números y varios especiales a sus espaldas. Además, revista variopinta en la que podemos señalar varias etapas:

"Los 17 primeros números tenían formato de novela de bolsillo (igual al de los viejos Vértice) y se nutría de material realizado por artistas españoles, probablemente material de agencia reciclado, pero eso no puedo asegurarlo. A partir del número 18 pasó a tener formato de revista y enseguida pasó a publicar material procedente de la mítica Warren norteamericana. El éxito propicio que la misma editorial dedicara nuevas cabeceras al clásico material (que en muchas ocasiones estaba dibujado por los autores españoles de la agencia de Josep Toutain Selecciones Ilustradas). Primero *Vampus* y luego *Rufus* y *Vampirella*. Esa dispersión provocó que el material Warren no fuera suficiente para alimentar cuatro revistas mensuales, así que *Dossier Negro* pasó a publicar material de las revistas de horror setentero de la DC (*House of Mistery, House of Secrets*) e incluso *La Cosa del Pantano* de Len Wein y Bernie Wrightston, pero también cosas de la sorprendente y reivindicable Skywald. *Dossier Negro*, como cabecera decana, cambió un par de veces de manos editoriales, y la calidad de los contenidos se resintió, llenándose de materiales italianos bastante menos apetecibles". [Una catalogación de la revista la encontramos en http://www.telefonica.net/web2/fantagore/index.html]



Ibero Mundial de ediciones, Ediciones Delta, ediciones Zinco, en sus últimos años, son parte de los editores de dicha revista, si bien será la época de Gyesa (del nº 150 al 160), más tarde Giesa (desde el 161 al 201), la que nos interese, ya que dará pie a la entrada del Eternauta primigenio poco después de su "toma de posesión" editorial. Y sí, tristemente. Tenemos que hablar de un material italianizado. Esta edición española no es nada más, ni nada menos, que la versión publicada en la italiana *Lanciostory* entre 1977 y 1978. En dicha revista impresa por Eura editorial, y distribuida en España por una incipiente Norma, como señala Mariano Chinelli :

"Esta versión no es otra que la versión original (primera parte), cuyas páginas fueron rearmadas para ser publicadas en el formato vertical de la revista. Con ese fin los cuadros fueron remontados y/o alterados, debiendo también llenar espacios con nuevos cuadros, los que eran dibujados al estilo de Solano López. Todo este trabajo estuvo a cargo del director de arte de la revista, Ruggero Giovannini". [esta información ha sido tomada de este blog: http://absencito.blogspot.com/2007/02/b-art-portadas-de-mart-ripoll-para.html]

Aún más:

"Esta versión altera parcialmente el final y también algunos otros acontecimientos. Los nombres de algunos personajes son cambiados y así Juan Salvo se convierte en Juan Galvez, Favalli en Ferri y Mosca en Ruiz. Los extraterrestres *Manos* pasan a ser conocidos como los *Kol* y así subsecuentemente ocurre también con otros personajes y lugares de la historia".

No son pocos los condicionantes en contra para nuestro querido Juan Salvo (nada de Gálvez, por favor): en primer lugar, la indiferencia del público lector habitual de la revista, acostumbrado a una suma constante de tópicos terroríficos de serie B y que, como poco, se mostraría reticente a la gesta épica, en clave de ciencia ficción, de un grupo de resistentes argentinos. Vampiros, hombres lobo, sádicos asesinos... criaturas del más allá o almas cegadas por su propia sed de sangre, nada tienen que ver con la lucha heroica –contra viento y madera- de un grupo sin par de seres humanos. Definiciones negativas de la existencia que chocan frontalmente con esta representación ennoblecedora de nuestros valores, aparentemente, representativos. Una suma de contrarios desangelada y mal avenida que rechina a cada página: el morbo, la curiosidad malsana, de lo prohibido, a la par con el pundonor sin igual del héroe colectivo. Craso error.

En segundo, cierto aire de deconstrucción aluvial congénito a su propio planteamiento linguístico. Aunque el lector español no tiene por qué conocer la existencia previa del Eternauta (su publicación original en *Hora Cero*), ni de los incomprensibles tejemanejes a la italiana ya mencionados, cierto poso de artificionalismo forzado, revierte, por desgracia, a la historia de una falta de verismo pasmosa. Mientras que en su día, la historieta en cuestión, cobraba forma de los retazos de realidad ofrecidos por sus autores (los recorridos de los personajes por barrios populares en esta especie de Buenos Aires, campo de batalla apocalíptico; la búsqueda de la cotidianeidad usurpada por los invasores: gestos y costumbres populares con las que cualquiera podía, sobradamente, sentirse identificado), ganando, de este modo, suficientes enteros para ser testimonio fiel, más que de una época, de una suerte de espíritu nacional argentino; en la España de los ochenta, resultaba un producto de paradero, ciertamente, desconocido.

Ni personajes ni situaciones resultan creíbles, por la simple cuestión de que no ofrecen un lenguaje adecuado ni relacionado con su contexto. Es más. Sufren un proceso de transculturalización en la que sus formas expresivas son asimiladas a los modos de hablar europeos (italiano, primero. Español, después). La razón resulta simple. Ya que el lector europeo (generalizamos la cuestión) no va a poseer el grado de comunión con la obra, que posee inherentemente cualquier porteño de ley, el modo de acercar la obra es a través de esta adaptación mundana de la palabra oesterheliana. El verbo es arrebatado a su legítimo dueño, sin mayor dilación ni compromiso.

Así, todo coloquialismo o modismo argentino es suprimido directamente, por las buenas. Y de la manera más burda. Como uno podría sospechar, esta edición española, no sólo se basa en el montaje vertical italiano, contrario al original. De igual manera, traduce todo el material de italiano a castellano, ignorando por completo, la edición argentina de los cincuenta. Ya no sólo se trata de que la unión compositiva de las imágenes, su disposición secuencial, se vea drásticamente alterada, manipulada,

(La versión original)

(el estropicio de Dossier Negro)

con la subsiguiente ruptura y descomposición del ritmo narrativo, a base de la multiplicación gratuita de redundancias desmesuradas.

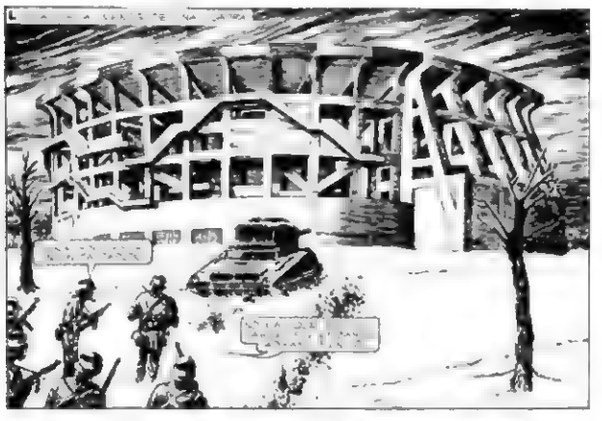
(Versión original)

(Un claro ejemplo de redundancia).

También el contenido implícito en el seno oculto de las palabras, queda supeditado a un punto de vista editorial europeizante. Donde hay patrón, no manda marinero; de todos es sabido. Pero eso no debería implicar la pérdida de la propia identidad de la historia en toda su extensión y consecuencia. En este sentido, la manipulación directa de la información oscilará alrededor de una serie pautada de condicionantes determinados.

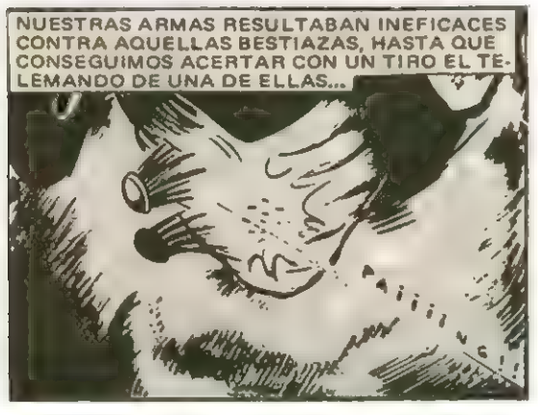
Así los elementos narrativos básicos y circunstancia es (léase, situaciones, objetos y personajes... garantes del buen desarrollo y fin de la acción básica dentro de los mínimos parámetros de funcionalidad establecidos por la narratología moderna), serán traspuestos a nuevos términos más cercanos, aparentemente, a la mentalidad y gusto del lector español de la época.

En consecuencia, los elementos cotidianos se trastocan de forma simple (metros por cuadras).



Ya sea reduciendo, drásticamente, su extensión significativa (monstruos por Cascarudos).

O, simplemente, variando la esencia de su estatus (telemandos por teledirectores).


NUESTRAS ARMAS RESULTABAN INEFICACES CONTRA AQUELLAS BESTIAZAS, HASTA QUE CONSEGUIMOS ACERTAR CON UN TIRO EL TELEMANDO DE UNA DE ELLAS...

Todo ello devendrá, no son pocos los casos, en un lenguaje distinto, contrario, a a trama original (ocurrir y comprender por pasar y entender).

Aún así, todo este cúmulo de despropósitos editoriales, no alcanza a explicar el por qué de su escasa repercusión entre el público español, máxime cuando, como hemos visto, todo se le pone de cara, se le facilita su lectura en grado extremo. La esencia de la historia, afortunadamente, permanece inalterada: la épica envolvente, capaz de despertar la imaginación más recóndita de nuestro espíritu, que embarga a los personajes llanos y comunes, destinados a enfrentarse a las figuras ajenas y desconocidas del exterior, brota impune a los miedos más simplistas. Que el medio de difusión sea una revista de horror, poco importa. Estirando el argumento, ¿acaso no es miedo lo que siente Salvo cuando ve los efectos devastadores de la nevada mortal?, ¿o al ver a los horrendos Cascarudos por primera vez?, ¿o al descubrir, como cercano, el mal invisible que todo lo impregna, que ha sido capaz de destruir los sólidos cimientos de su mundo ya pasado? Entonces, ¿por qué resulta tan imposible que el lector español de la época los sienta como propios?

Llegados a este punto, hemos de hallar la respuesta directamente relacionada con la acuciante crisis del tebeo español de mediados de los ochenta. Previamente a este acuciante estado, las revistas temáticas de cómics (*El víbora, 1984, Comix internacional, Cimoc...*) se constituían en la base funcional de una industria relativamente asentada (de ellas derivarán productos paralelos como los tomos recopilatorios) y, a su vez, de unos creativos (es en este periodo cuando se acuña con profusión el manido término de cómic adulto para referirse a cualquier línea artística

que trate de eludir lo preestablecido) considerados, por fin, entre el público general. La industria española de la historieta parecía madurar a marchas forzadas, ofreciendo una amplia selección de títulos orientados en torno a una perfecta conjunción autor- ventas, capaz de propiciar el deseado reconocimiento del medio por parte del resto de medios de comunicación. Un panorama de lo más halagüeño, sin embargo, nada más lejos de la realidad.

Desde enero de 1983, con la fundación de Cómics Forum (Marvel) y el relanzamiento de ediciones Zinco (DC), la situación dará un radical vuelco. El cómic de superhéroes se introduce de forma efectiva y seria en España (atrás quedarán los tiempos de Vértice o Bruguera), a través de ediciones un tanto más cuidadas y más cercanas al planteamiento original del cómic book norteamericano. Un nuevo modelo editorial planteado únicamente como medio y foro de entretenimiento, sin más pretensiones. Fácil lectura, precios más asequibles... una competencia directa que, poco a poco con el paso de los años, irá eclipsando los formatos vigentes anteriormente hasta reducirlos al absurdo. Todo ello fruto, o consecuencia directa, de un giro en la capacidad y gusto de la mentalidad lectora del público español.

La edad heroica hegeliana vuelve a la palestra. Atrás queda la interpretación renovadora de los géneros de historieta (en especial la ciencia ficción, el terror, el policíaco y la aventura) ofrecida por el cómic de autor europeo y latinoamericano. El héroe, encumbrado en su indómito pedestal, se eleva sobre la apatía de lo cotidiano, ofrece un velo de fantasía capaz de perpetuar los valores literarios del combate alegórico. Todo gracias a una profusión de señas discordantes de identidad popular: el hombre corriente necesitado de la creencia de que, en cualquier momento, pueda brotar en su interior el dios indómito, dador de justicia, que sólo los elegidos llevan dentro; el ansia de fe por otros orbes materiales que se erijan en verdaderos paraísos sobre la faz de la tierra, o en nuevos mundos con los que soñar; la posibilidad cierta por hallar valores imperecederos, el bien o el mal, sin tonos intermedios que obliguen a matices o interpretaciones. En suma, la plasmación de un determinado grado de fantasía, en cierto modo, de corte catártica.

Una fórmula narrativa alejada en gran medida del modelo épico, mal haríamos si la considerásemos caduco, ofrecido en este desventurado Eternauta tan mal editado en esta España nuestra. Los valores asumidos son contrarios a la épica que ahora se establece como dominante. La irrealidad del hombre como ser superior, por encima de sus semejantes, deja de lado historias como esta en las que, la exaltación del espíritu de sacrificio del hombre común, se convierte en la piedra angular de su doctrina implícita. Y eso a pesar de las semejanzas que pudiéramos encontrar. Básicamente, el punto de partida en ambos es el mismo: elementos del paisaje urbano de grandes metrópolis; acciones y costumbres del día a día como fórmula identificativa con el lector. La base de conflicto escénico pareja: la ruptura del modelo vital por causa de una fuerza exterior, contraria a la voluntad de los protagonistas; las pruebas constantes por superar que llevan a límites insospechados la fortaleza de seres, finalmente, extraordinarios.

Sin embargo, para el lector español resulta más creíble plasmar su imaginación entre los rascacielos de Nueva York, que entre el infinito contorno del gran Buenos Aires; asume como propias las vicisitudes de personajes de un ámbito cultural distinto al suyo, alejándose de las más cercanas, el estado de sitio argentino, quizás por su falta de contemporaneidad; se oculta mejor bajo las máscaras carnavalescas de los imaginativos trajes de licra, con los que ocultar la identidad secreta, que entre el artesanal -nada de exquisiteces pomposas para combatir el crimen- traje de buzo con el que sumergirse en la oscuridad y la incertidumbre a la espera de respuestas.

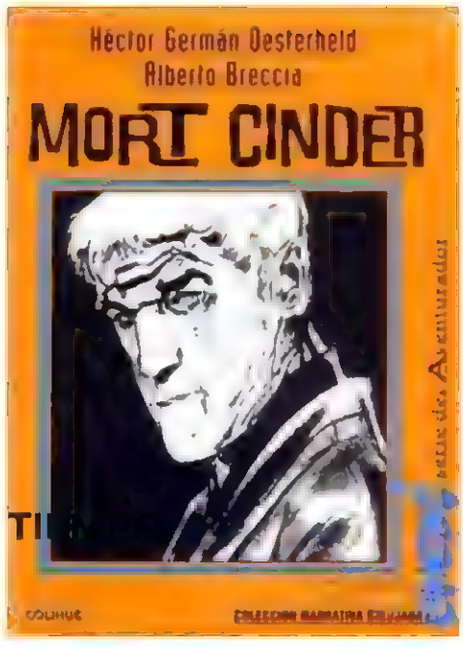
El hombre sencillo abandonado a su suerte, pero que se resiste, contra viento y marea, al desamparo, no encuentra su lugar en esta España mediatizada por el género superheroico. Ha errado su tiempo (como viajero errante de la eternidad, resulta hasta lógico), su destino. Quizás, hubiera sido su repercusión distinta en otra situación. Pero en la España que está abandonando la transición, ya no interesa la moral que anime a los seres corrientes contra los males internos. Una nueva generación está creciendo. Y quizás, por la propia desidia ante los cambios conseguidos, ante las décadas de enfrentamiento social, no adquiere el regusto por una épica humana (por otra parte, siempre propia de lo castellano). Está cansada de ello. Sólo quiere huir de sí misma. Recrearse en el eterno vacío. Olvidar. Caracterizarse a si misma, a través de un ejercicio de índole escapista con el que poder, simplemente, evadirse, dando pie a esta mitología ensalzadora de cualidades sobrehumanas, fruto del azar. Nunca podremos ser extraordinarios por nosotros mismos, sólo si la suerte nos otorga o cede el poder necesario y requerido. Y si por casualidad también esto va acorde a una conducta sin tacha, mejor que mejor. Habremos alcanzado el cielo...

Compás de espera.

Vistos los antecedentes, ¿podemos hablar entonces de un clásico de la Historieta? Se puede argumentar que, tal vez, el caso español no es el más representativo, que el éxito y la influencia en Argentina o Italia sí lo es, pero, al margen de las librerías hispanas, la presencia del Eternauta en la mayor parte del orbe historietístico mundial es meramente testimonial por no decir en muchos casos inexistentes. Por hache o por be, *El Eternauta* es tratada como una obra menor, dado su desconocimiento. Eso es un hecho incuestionable.

En todo caso, no es nuestra función inquirir el grado de injusticia del mismo. Siendo prácticos: ¿vendrá pronto el reconocimiento que tanto se merece? Ojala. Que se trata de una de las obras capitales y punteras de la historieta de ciencia ficción. Que su capacidad para envolver a los lectores de todas las edades -de ser bien editada- es evidente. Son argumentos, como tantos otros, a nuestro favor. Algo que, atendiendo al artificio con el que son creadas las pautas que constituyen la elaboración de los cánones estéticos, no deja de mostrarse como un camino viable con el que alcanzar su lugar en la cúspide de la Historieta.

Así que, quién sabe si la hora de Salvo no está aún por llegar...



OESTERHELD Y BRECCIA. LOS MITOS DEL TI

NINO ORTEA

Edición:

TEBEOSFERA (2008, TEBEOSFERA) -2ª EPOCA- 1, 30-IX-2008

Resumen / Abstract:

Notas: Este trabajo se publicó originalmente en la revista teórica Dentro de la Viñeta. Su autor lo ha revisado para su edición en Tebeosfera

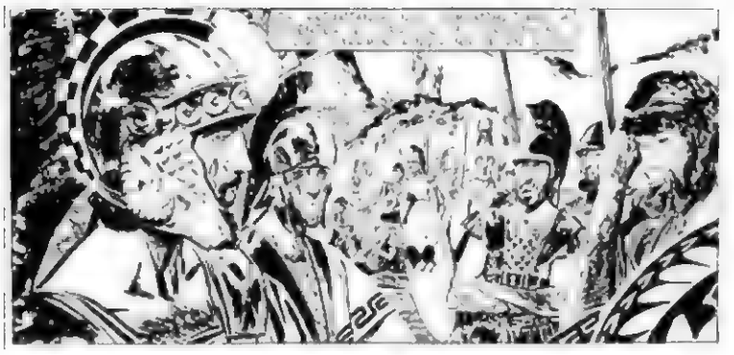
Antes de que Frank Miller plasmara en 300 su visión de la batalla de las Termópilas, Héctor Oesterheld y Alberto Breccia firmaron en 1963, dentro de su serie Mort Cinder, un soberbio acercamiento a los hombres atrapados en ese desfiladero.

Tal vez no venga mal un breve repaso a nuestros viejos apuntes de Historia para recordar lo que fueron Las Guerras Médicas, máxime en una época en la que la sinrazón de la L.O.G.S.E. lleva a los alumnos a quejarse de que los periodos históricos se estudien siempre en el mismo orden y encima con las mismas fechas, reyes y batallas.

Para los que estudiamos tarde y con chuleta

En el año 546 A.C., Persia comienza un periodo de expansión a costa de posesiones griegas en Asia. En el 492 A.C., Darío I, *el Grande*, manda a la conquista de la Hélade una armada que es derrotada en Athos. Simultáneamente envía emisarios que exigen pleitesía a las principales ciudades-estado griegas. Esparta y Atenas responden asesinando a los legados. Una nueva invasión en el 490 A.C. amenaza la seguridad de Atenas, que solicita ayuda a Esparta, la petición llega en plena celebración de unas festividades religiosas que prohíben la salida de tropas de la ciudad. Con todo, los atenienses vencen en la batalla de Maratón.

En el año 481 A.C., Jerjes I organiza un ejército que invade la Grecia clásica. Su avance es frenado en el 480 en el desfiladero de las Termópilas por 300 espartanos y 700 tespios. Masacrada la resistencia griega, los persas incendian Atenas; aunque las posteriores victorias helenas en la batalla de Salamina —presenciada por Jerjes desde su trono de oro—, Platea y Micala dan final a este periodo conocido como *Las Guerras Médicas* y concluido con La Paz de Cimón.



La historia dibujada, de Breccia y Oesterheld

Antes de centrarnos en la obra, hagamos un breve semblante de los autores, quizás conocidos por algunos pero probablemente desconocidos para la mayoría de los lectores casuales de historietas. Alberto Breccia (Uruguay, 1919 – Argentina, 1993).

Con apenas 19 años, ya se encarga del dibujo en las series *Kid del Río Grande*, o *Mariquita Terremoto*; simultáneamente desarrolla historias para personajes propios como *Puño Blanco*. En la segunda mitad de la década de los 1940, a la vez que añade a su producción personajes como Vito Nervio, funda la revista *Captura* y encuentra tiempo para enseñar dibujo —al lado de autores como Hugo Pratt— en la Escuela Panamericana de Arte. En 1957 se produce su encuentro con Oesterheld, juntos crearán, hasta la criminal desaparición del guionista a manos de la dictadura militar argentina, algunas de las obras más humanas del cómic mundial: *Sherlock Time* (1958), *Doctor Morgue* (1959), *Mort Cinder* (1962), *Ché* (1968) y la segunda versión de *El Eternauta* (1969). Entrados los años 1970, Breccia trabaja primordialmente para editoriales europeas, destacando de este periodo *Perramus*, realizado en 1984 sobre guión de Juan Sasturáin.Héctor Germán Oesterheld (Argentina 1919 – 1977 (presum.).

Guioniza su primera historieta, "Alan y Crazy", en 1950. En 1951 desarrolla *Ray Kitt* junto con Hugo Pratt, dibujante con el que mantendrá una productiva relación: *Sargento Kirk* (1952), serie que Oesterheld nunca dejó a otros guionistas; *Ernie Pike* (1957), personaje que mostraba las facciones de Oesterheld; o *Ticonderoga* (1957). Crea *Bull Rocket* en 1952, para en 1953 —con la serie *Uma-Uma*— entrar en contacto con Francisco Solano López, con quien colabora entre otras series en: *Bull Rockett, Ernie Pike, El Eternauta* (1958) o *Lord Pampa* (1963).

En marzo de 1957, comienza su andadura Editorial Frontera, creada junto a su hermano Jorge y que acogerá tres versiones de la revista *Hora Cero*: Semanal, Mensual y Extra; y dos de *Frontera*: Mensual y Extra; en ellas —hasta su cierre en 1962— aparecen todas las series desarrolladas por Héctor Oesterheld. El guionista continúa creando nuevas historias hasta que el 21 de abril de1977, Héctor, al que los asesinos ya habían amputado dos hijas de su vida, es secuestrado en su propia casa. Nada más se supo de él.

Siempre nos quedará el consuelo de comprobar como su obra, auténtico canto a los valores humanos, cobra vida cada día en un mundo más libre, mientras que los execrables asesinos salvapatrias que creían ser dioses se ven obligados a refugiarse en sus cubiles ante la persecución internacional.

La extraña pareja

> «Yo no sé nada sobre Mort Cinder. Si es un buen o mal trabajo. Para mí tiene valor porque mientras lo hacía, mi mujer se estaba muriendo. (...) Yo creo que Mort Cinder es una buena historieta porque puse en el dibujo todo lo que entonces estaba viviendo»

Esta reflexión de Alberto Breccia, refleja la pasión puesta por los creadores en su obra y que es imposible no encontrar al leerla.

Mort Cinder surge como un encargo de Editorial Yago, en un intento de potenciar la segunda época de la revista *Misterix*. Esta condición de trabajo alimenticio se notará en las primeras aventuras, las cuales eran secuenciadas por Oesterheld gracias a su oficio, pues era tal su exceso de trabajo que él mismo reconoce no haber dedicado una tarde a planear el desarrollo de la colección. Con todo Héctor aplica a la serie el cariño, cuidado y creatividad que impregnan todas sus creaciones para ese género tan infravalorado como es el de la literatura de aventuras. Breccia marca ya las primeras viñetas con la impronta tan personal de su impresionista uso de la raya y la mancha, contrastadas con los espacios en blanco.

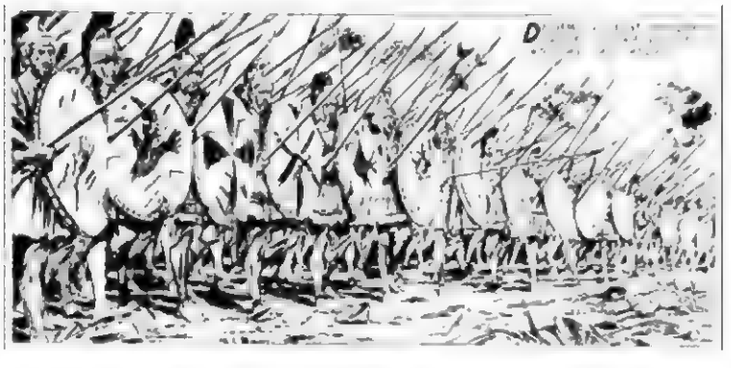
En la historieta se nos cuenta la extraña amistad surgida entre Ezra Winston, un anticuario británico dotado del aspecto físico de Breccia, y Mort Cinder —cuyo semblante se inspira en Horacio Laila / Lalia, futbolista tornado en dibujante— una especie de espíritu que camina condenado a vivir 1.001 vidas y sus consecuentes muertes.

El vínculo afectivo entre los personajes se va estrechando a medida que avanza la serie, en un proceso que comprende un simultáneo desarrollo de los protagonistas. Cinder pasa de ser un mero fantasma cuya presencia detiene relojes y causa taquicardias a Ezra, o un precedente del campeón eterno de Michael Moorcock, a convertirse en un hombre cuyo dilatado vivir encierra una serie de amargas experiencias que lo humanizan a través de sus sufrimientos físicos y emocionales.

Mort se aleja de la mítica figura de héroe misterioso, convirtiéndose en un mero mortal inmortal.

Ezra Witson desempeña varias funciones en la obra; por un lado es el fiel amigo de Cinder, al que acompaña en sus aventuras, llegando a alcanzar más protagonismo que Mort en algunas de ellas; por otro lado actúa como el resorte que activa las aventuras al ser su curiosidad la que provoca el relato, de hecho nunca nos quedará claro si Cinder es un personaje real o surgido de la fértil imaginación de Ezra, el onírico uso de las luces y sombras por parte de Breccia germina esta duda; también funcionará como encarnación del lector planteándole a Cinder las preguntas y dudas que cualquiera de nosotros le haría, colaborando en este aspecto el expresivo dibujo que en muchos diálogos enfoca la mirada de Mort hacia el lector.

Destaca el magistral uso por parte de Oesterheld de los textos de apoyo que, pese a abundantes nunca resultan superfluos, pues realzan lo narrado o establecen contrastes entre lo épico del dibujo y lo dramático del texto.



Mort Cinder fue uno de los 300. Tras la presentación de la serie en el episodio "Ezra Winston, el anticuario" —curiosamente el último capítulo realizado, pero que ha pasado a ocupar el primer lugar en las recopilaciones del relato — y el encuentro de ambos personajes en "Los ojos de plomo", el capítulo más extenso y alejado temáticamente de la saga; la serie pasa a centrarse en las posibilidades temáticas que un personaje como Cinder ofrece. El hallazgo casual de un objeto en la tienda de Ezra, sirve para que Mort cuente una historia vivida por él bajo cualquiera de sus identidades.

Archivados en La biblioteca de narraciones perdidas —disculpad el guiño torpe a Borges— quedaron el episodio anacrónico "Diligencia a cuchillo", y una sipnosis argumental de un episodio con el que los dos creadores acariciaron la idea de recuperar al personaje en 1974.

El capítulo de las Termópilas es el penúltimo de la serie centrada en contarnos las vivencias de Cinder en sus viajes por la Historia, que nos llevarán de la Babel bíblica a la América precolombina, pasando por el Egipto de los faraones. Su publicación original ocupó del *Misterix* núm 794 (31 de enero de 1964) al núm. 800 (13 de marzo de 1964), según rezaba en la edición de *Mort Cinder* publicada por Planeta-DeAgostini en 2002.

En La batalla de las Termópilas, más que ante un fresco histórico o un poema épico, nos encontramos ante un reflejo de la inutilidad de las guerras, donde se desperdicia tanta potencialidad humana en pro de una victoria que se acabará convirtiendo en derrota. «Fue tremendo ver sucumbir a tanto hombre de valor», ese es el resumen que Cinder hace de la batalla.

La guerra no es la última aventura gloriosa de los espartanos, es el triunfo de la Muerte, del Mal, sobre la Vida. Un Mal no encarnado en los persas a los que se muestra tan sangrientos como los hoplitas. Un Mal que es la Guerra misma, una actividad baldía de la que sólo dolor y sufrimiento brotan. Un sinsentido que alcanza su mayor expresión cuando Jerjes, emperador de Persia y victorioso en la masacre, se reconoce inferior a Dieneces (nombre de Cinder en la historia) y le perdona la vida.

Oesterheld utiliza un sujeto colectivo en la narración bélica, en la que no destaca nadie, ni siquiera al rey Leonidas. Tanto espartanos como persas aparecen como masas sedientas de sangre. Es en la narración emocional donde reside la intencionalidad de H. G. Oesterheld, al mostrarnos la batalla como algo iniciático, que hace descubrir los aspectos más humanos de Diecenes: su preocupación por su amigo, su llanto al creerlo muerto, el gesto de salvar la vida a su esclavo, lo alejan progresivamente del prototipo de espartano. Es la cercanía de la muerte lo que hace a Cinder apreciar toda vida; es el creerse ante el ocaso de su existencia lo que le hace maravillarse ante un crepúsculo, descuidando su deber de descansar como soldado; son la amistad y la camaradería lo único humano que aparece en la deshumanizada guerra.

Pese a que los temas son típicos: milicia, camaradería,... el guionista los enriquece al dotarlos de hondura moral. Al convertir a los personajes en criaturas vivas e individualizadas, habla de sus temores y anhelos, pese a su rudeza los muestra solidarios; supera lo histórico para atender los conflictos personales de los personajes. No explica las causas del conflicto, no limita la historia con detalles legendarios, su reflexión es sobre la guerra entre humanos, no entre persas y helenos. Esto no impide que incluya elementos realistas en su narración: simultáneamente a la batalla terrestre acontece la marítima, el desprecio hacia la blanda Atenas aparece varias veces, los iliotas, esclavos de los espartanos, y los tespios, aliados de aquellos, son mostrados con respeto. Además, no refleja la traición de Efialtes, que facilitó el paso a los persas.

A pesar de que ambas obras están basadas en los mismos acontecimientos ocurridos en el año 480 A.C., presentan de forma diferente los hechos históricos, el entorno social, los diálogos e incluso el porqué del absurdo de la guerra. El propósito de este artículo es recuperar el episodio recreado por Oesterheld y Breccia.

El trazo expresionista de Breccia alcanza tanto realismo que sus figuras parecen cobrar vida propia. La fuerza de su dibujo y su capacidad de comunicar se muestra en viñetas tan sencillas como las dos finales de la página 14, en las que la contracción de una mano nos transmite toda la intensidad de la muerte.

El dibujante realiza habitualmente una distribución muy regular de viñetas por página, de cuatro a seis, lo que incita a una lectura acompasada de la obra, acentuada por el uso de primeros planos no sólo como recurso expresivo, sino narrativo al marcar nuestro ritmo de lectura usándolos como pausas en su discurso.

Debido a la falta de espacio tiende a alargar las figuras a lo alto, unas figuras libres de cualquier exceso de carne, convertidas en meros huesos y piel, cubiertas por telas que flotan en ellas. Muestra la guerra carente de cualquier lirismo o belleza. No aparece una ambientación detallada, concentrando nuestra atención en el austero rostro de los espartanos, penetrando a través de la expresividad de sus ojos en el fondo de su personalidad. Su dibujo no es maniqueo, muestra con el mismo respeto a persas que a espartanos. La composición de las viñetas va de la ordenada disposición de las escenas pacíficas, al desigual reparto y enfoque en las bélicas.

Mort Cinder ha sido varias veces publicada en nuestro país, aunque por desgracia nunca correctamente, pues como modelo de edición se siguió una versión francesa y no la original. Como resultado, el episodio "Ezra Winston, el anticuario", realizado de forma apaisada, se presentó en formato vertical y los recuadros negros en los que esporádicamente Breccia incluía el título y nombre de los autores fueron eliminados. En ambos casos se decidió solucionarlo extrayendo figuras de las viñetas y agrandarlas. Tanto la primera edición en las páginas de la revista *Zeppelin*, como la posterior de *Rambla* (en ambos casos serializadas) presentan esta adulteración, que la posterior recopilación en álbum por la Editorial Lumen no solventó.

En el año 2002, Planeta DeAgostini publicó una versión restaurada de la obra, donde su mismo editor describía la dificultad de recuperar fielmente la obra, presentada en esta ocasión lo más fiel posible a cómo fue concebida originalmente.

Nino Ortea

OESTERHELD - PACO URONDO: LA PALABRA JUSTA

FERNANDO ARIEL GARCÍA

Edición:

TEBEOSFERA (2008, TEBEOSFERA) -2ª EPOCA- 1, 1-I-2006

Resumen / Abstract:

Estudio sobre el homenaje póstumo que el historietista H.G. Oesterheld brindó al poeta Francisco 'Paco' Urondo

OESTERHELD – PACO URONDO: LA PALABRA JUSTA

Héctor Germán Oesterheld, guionista del El Eternauta, homenajeó al poeta y periodista Francisco "Paco" Urondo en una de sus últimas historietas. Publicada entre 1978 y 1979, cuando ambos escritores habían muerto enfrentando a la dictadura militar, *Wakantanka* corporizó, en un indio chippewa, el espíritu de lucha que movilizó a una generación.

Mendoza, 17 de junio de 1976, pasadas las seis de la tarde. Los policías se acercaron al Renault 6 que, aunque lo intentara con todas sus fuerzas, no pudo escapar de la persecución. Sentado al volante, Francisco "Paco" Urondo, muerto. Minutos antes, el poeta obsesionado con la palabra justa había tragado la pastilla de cianuro que siempre llevaba encima. La misma que la Conducción de Montoneros recomendaba ingerir para evitar la captura con vida.

Al enterarse de la noticia en su refugio clandestino, Héctor Germán Oesterheld empezó a hilar su próximo trabajo, una historieta que le rindiera homenaje al compañero caído. ¿Un personaje que le hiciera justicia a la humanidad de Paco? No, más que un personaje, una fuerza viva de la naturaleza. "El gran espíritu de la guerra justa, de la muerte necesaria", escribió. Urondo y Oesterheld. Dos de los más grandes intelectuales que tuvo la Argentina. Poeta y periodista uno, guionista de historietas el otro. El autor de *La patria fusilada* y el creador de *El Eternauta*.

Cultores de su profesión como herramienta revolucionaria, sostuvieron con el cuerpo lo que dijeron con la boca. Consustanciados con el proyecto de Montoneros, conjugaron vida y obra en un indivisible verbo militante. Se encontraron en la redacción de *Noticias*, el diario dirigido por Miguel Bonasso, alrededor de 1974. Urondo como Secretario de Redacción y Responsable Político, Oesterheld como guionista de la tira *La guerra de los Antartes*, que firmaba bajo el seudónimo de Francisco G. Vázquez.

No se sabe si llegaron a hacerse amigos, pero queda claro que forjaron una entrañable camaradería y afianzaron el respeto mutuo que se profesaban como artistas y como personas. Juntos, ya en la clandestinidad y en beneficio de la causa, soñaban con montar un equipo de escritores que pudiera replicar las ideas político-culturales de la organización en diarios y revistas, espacios radiales y televisivos, largometrajes cinematográficos documentales y de ficción. En eso estaban trabajando cuando, el 24 de marzo de 1976, Videla, Massera y Agosti encabezaron el Golpe de Estado.

Urondo no atravesaba el mejor momento de su relación con Montoneros. La Conducción estaba descontenta por el estilo periodístico que le había impuesto al clausurado *Noticias*, popular pero no populista, siempre intentando nivelar hacia arriba. Y además, había iniciado una nueva relación sentimental, sin cortar la anterior, con una mujer 18 años menor que él. Una clara infracción al artículo 16 del Código Montonero, que penalizaba la infidelidad conyugal, agravada en esta ocasión con el nacimiento de una hija.

Para mayo de 1976, los dirigentes mendocinos de Montoneros habían caído presos. Se hacía necesaria una reorganización de los militantes y la Conducción estimó que la persona ideal para ese trabajo era Urondo. Sus amigos coincidieron en dos puntos. Enviarlo a Mendoza implicaba colocarlo en una posición sumamente vulnerable frente a la complejidad de las fuerzas que estaban en juego. Era un castigo por su relación extramatrimonial. Sabiendo esto, Urondo fue igual. Y pasó lo que pasó.

Los Grandes Lagos de Norteamérica, al sureste de Canadá y el noroeste de los Estados Unidos, durante la guerra anglofrancesa del siglo XVIII. La cultura nativa más importante de la zona corresponde a la tribu Chippewa. Y ese es el marco elegido por Oesterheld para *Wakantanka*, la historieta que Juan Zanotto ilustrará para Editorial Record, responsable de las revistas *Skorpio* y *Tit-Bits*, entre otras.

En el primer episodio, el joven Nakai comete un pecado imperdonable para la tribu. Tiene relaciones sexuales con la mujer de otro guerrero. Ha roto el código implícito de convivencia y el castigo que se le impone es ejemplificador y terminante: El *Anzai*, el destierro. "Nunca más el calor del campamento chippewa -piensa Nakai-, calor en la piel y en el corazón. Nunca más la alegría, la risa compartida. O la lágrima". Siendo el mejor de la tribu, poseedor del espíritu Wakantanka, el de la guerra justa y la muerte necesaria, Nakai parte hacia su destino de soledad, sangre y fuego.

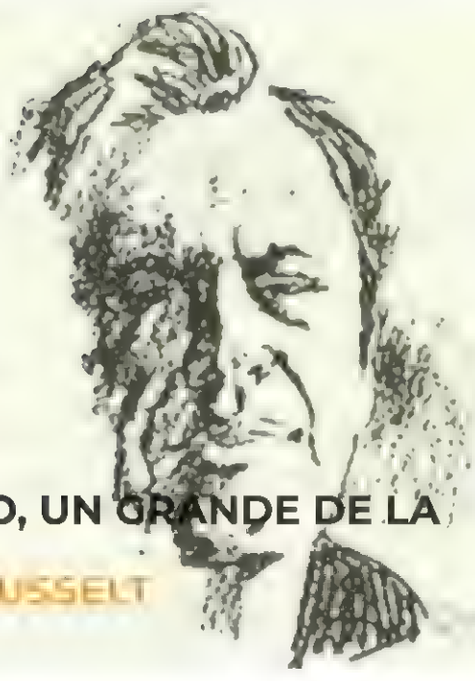
Oesterheld fue secuestrado por la Dictadura en abril de 1977. Se supone que lo asesinaron en algún momento de 1978 y sus restos continúan desaparecidos. Los últimos capítulos de *Wakantanka* fueron guionados por Carlos Albiac. El cómic se publicó, íntegramente, en la revista *Tit-Bits* entre 1978 y 1979. Fue compilado en libro, tanto en Italia como en la Argentina.

Hace muchísimos años, dos hombres caminaban por la pradera. Mientras avanzaban, uno le dijo al otro: "Crucemos la colina hacia el oeste". Así lo hicieron. Y se encontraron con otra colina idéntica a la anterior. Cruzaron la segunda colina y se les apareció una tercera, también idéntica. Estuvieron así todo el día. A una colina le seguía otra. Y otra. Cansados, decidieron detenerse. "Ves, le dijo uno al otro, este es Wakantanka".

Tanto los chippewas como los sioux utilizan esta historia para intentar definir el significado de Wakantanka, un vocablo que los blancos redujeron al más comprensible y manejable sinónimo de "Dios". Los nativos insisten en que Wakantanka es mucho más, una idea que representa el diálogo entre el hombre y la naturaleza, porque la tierra, los árboles y el agua están vivos; y sus lecciones sólo se aprenden mediante experiencias espirituales. Experiencias que nunca son individuales, sino colectivas. Y con una cuota de misterio, porque el Gran Espíritu es una pregunta sin respuesta. Para ellos,

el hombre forma parte del ciclo de la vida. Lo nutre y modifica con sus acciones. Lo importante es trascender la individualidad y asumirse como responsable por el funcionamiento del todo. Tener la fuerza y la entereza suficientes para cruzar la colina, aún sabiendo que al otro lado nada va a cambiar. Pero esperando cambiarlo en el camino.

"Empuñé un arma porque busco la palabra justa", dijo Paco Urondo. Oesterheld la encontró. Era Wakantanka. Y se la ofreció.



REPORTAJE A ALBERTO ONGARO, UN GRANDE DE LA HISTORIETA

NORBERTO RODRÍGUEZ VAN ROUSSELT

Edición:

SONASTE MANECO (2004, LA BAÑADERA) 12, 1-IX-2007
TEBEOSFERA (2008, TEBEOSFERA) -2ª EPOCA- 1, 1-IX-2007

Resumen / Abstract:

Entrevista del dibujante argentino Norberto Rodríguez Van Rousselt al maestro italiano Alberto Ongaro.

REPORTAJE A ALBERTO ONGARO, UN GRANDE DE LA HISTORIETA

"Fue un amor a primera vista entre Buenos Aires, el chalet de Acassuso, la Editorial Abril y yo".
Correo electrónico que va, correo electrónico que viene, Norberto Rodríguez Van Rousselt logró entrevistar a uno de los guionistas más importantes de la historieta italoargentina, pilar de *Misterix* y *Rayo Rojo*, novelista policial y autor de la polémica *El Eternauta III*. De todo eso (y de su amistad con Hugo Pratt) habló Alberto Ongaro. Una nota exclusiva de Sonaste Maneco que nos complacemos en presentar a todos los lectores.

Más allá de sus orígenes europeos, Alberto Ongaro (su verdadero apellido es Nogara) ha sido uno de los personajes más influyentes e importantes de la historieta nacional; y el guionista estrella de la Editorial Abril hasta la llegada de Héctor Germán Oesterheld, compartiendo ambos el honor de escribir algunas de las páginas más innovadoras del noveno arte argentino.

Lanzado a la aventura desde Italia y volcándola luego en exitosas revistas como *Misterix* y *Rayo Rojo*, Ongaro realizó una fecunda carrera que prosiguió en su patria tras su paso por Buenos Aires.

Muchas anécdotas, algunas irreproducibles, produjo el trío más mentado, Ongaro, Hugo Pratt y Mario Faustinelli, en la Reina del Plata.

Veamos qué puede contarse.

- ¿Tenés alguna objeción para decir tu fecha de nacimiento?

- ¡No! Nací en Venecia el 22 de agosto de 1925, dentro de una familia de la burguesía media acomodada. He estudiado Letras y Filosofía en la Universidad de Padua.

- ¿Cuál es o fue tu relación con Mario Faustinelli?

- Mario es mi primo. En noviembre de 1943 nos metieron en prisión por nuestra actividad antifascista y ser miembros de la resistencia. La idea de hacer una revista de historietas después de la guerra nació en la cárcel.

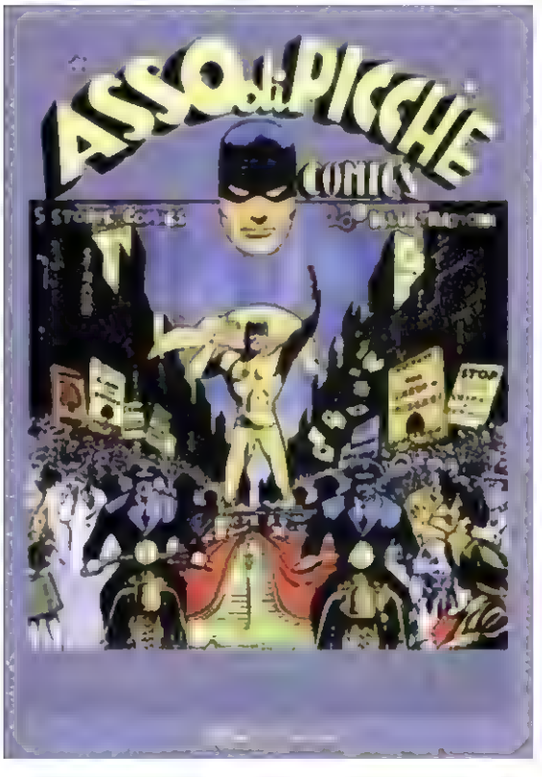
Fuimos liberados por intervención del patriarca de Venecia. Y finalizada la guerra, conocimos a Hugo Pratt e Ivo (Pavone) y nos hicimos amigos.

Nuestro primer trabajo fue la creación del *Asso di Picche* (As de Espadas), la revista que habíamos soñado hacer en prisión. Era 1946. La historia fue discutida someramente y yo guionaba, mientras que Hugo, Mario, Giorgio Bellavitis y Dino Battaglia dibujaban.

- ¿Cómo se relacionaron con César Civita?

- En 1948 fuimos contactados por Civita (Editorial Abril) a través de su agente en Italia, la señora Matilde Finzi. El había visto el *Asso di Picche* y nos invitaba a trabajar para él transfiriéndonos a Buenos Aires o desde Italia. Según quisiéramos. Por el momento decidimos quedarnos y enviar nuestro trabajo a la Argentina. Suspendimos el *Asso di Picche*.

Más o menos un año después, Civita volvió a la carga con nuestra ida a Buenos Aires ofreciéndonos un contrato excelente. Una propuesta que no se podía rechazar.



- ¿Cómo llegaron?

- Yo no partí con Mario y Hugo, que fueron por mar. Tenía que sistematizar algunas cosas familiares. Salí en avión cerca de un mes después, el 7 de abril de 1951, con un contrato por cinco mil pesos al mes. En el consulado argentino me dijeron que debía ser un error. Pero así era y así fue.

- ¿Qué recibimiento tuviste?

- Arribé a Buenos Aires dos días después. El avión paró una noche en Lisboa. Había recomendado a Mario y Hugo que buscasen una casa en una zona residencial no lejana del Río de la Plata. Cuando bajé estaban en el aeropuerto y me esperaban con un jerárquico de Abril. Habían alquilado un chalet en Acassuso, en la calle José C. Paz número 218. Fue un amor a primera vista entre Buenos Aires, el chalet de Acassuso, Civita, Abril y yo.

- ¿Empezaste con algo especial?

- Me dieron a leer la colección entera de *Misterix*, un personaje absurdo que traté lo fuera menos. Me parece que la primera historia mía fue el episodio "La Bruja Verde de Irlanda", pero no estoy seguro. No hice muchos y sólo recuerdo algunos como "El Ejército de la Locura", "Los Juguetes Diabólicos" y "El Pulpo".

El Cacique Blanco (con dibujos de Battaglia) viene más tarde, no tenía nada que ver con *Misterix*. Recuerdo la policial *Mark Cabot* (ilustrada por Carlos Vogt), después una historia de capa y espadas que se llamaba *El Implacable* (también con Vogt), *Drake, el aventurero* (con Carlos Freixas), *La Bruja del Mar* (con Battaglia). De otros no recuerdo nada.

-¿Y *Junglemen*?

- Es una historia ambientada en Nueva Guinea, que escribí a los veinte años. En aquel período de Abril decíamos que era la más bella historia en circulación. Yo sólo digo que fue una historia importante porque está entre las primeras que mostró una psicología un poco más profunda en la composición de los personajes. El cuerpo de los Junglemen es inventado, pero cuando estuve en Nueva Guinea descubrí que existe un grupo análogo que se llema Jungle Patrol. En aquella ocasión le mandé a Hugo (Pratt, dibujante de la historieta) una postal firmada como El Muerto, el villano que era el verdadero héroe de la historia y es el padre lejano del Corto Maltés.

- ¿Tu relación con Abril fue buena?

- Mi trato con Abril fue excelente desde el primer día al último y duró aún años después de mi retorno a Italia. Civita y yo eramos amigos; y cada vez que venía a Europa tratábamos de encontrarnos. En varias ocasiones, en estas reuniones, él me propuso volver a Buenos Aires.

- ¿Tus guiones los escribías en español?

- No. En italiano. Abril tenía óptimos traductores.

- Me quedan dudas sobre *Kim de la Nieve*, *Pat Brando* (ambas ilustradas por Faustinelli) y *Ted, el héroe del espacio* (con Garnier y Paul Campani) que tuvo una segunda versión con dibujos de Faustinelli. ¿Fueron guiones tuyos?

- *Kim de la Nieve* era obra total de Faustinelli. De *Ted* no recuerdo nada. Creo que no lo escribí yo. *Pat* era de Faustinelli. Algún episodio lo he escrito yo.

- Mientras estabas en Abril, ¿trabajaste para Italia?

- No.

- Cuando volviste a tu país, ¿trabajaste para Inglaterra?

- No. Comencé a hacer periodismo en Buenos Aires en el *Corriere degli Italiani*, que no sé si todavía existe; y continué en Italia para el servicio exterior de la agencia ANSA. Todavía, de tanto en tanto, escribía guiones para la agencia D'Ami que los vendía al exterior. Podría haberse dado que alguno terminara en Inglaterra.

- ¿Cuál fue tu último trabajo en Abril?

- No recuerdo.

- ¿Escribiste para Sergio Bonelli?

- Sí, me parece que años después de mi retorno. De ANSA pasé al semanario *L'Europeo*, primero como enviado especial y luego como corresponsal en Londres. El resto del tiempo me divertía trabajando para las historietas.

- En Italia publicaste novelas. ¿Fueron todas del género policial?

- He escrito dieciséis novelas. Trece publicadas y tres por aparecer a partir de noviembre de este año.

Sus títulos: *Il complice*, *Un romanzo si avventura*, *La taverna del Doge Loredan*, *Il segreto di Caspar Jacobi*, *La partita*, *L'Ombra abitata*, *Interno argentino*, *Passagio segreto*, *Hollywood Boulevard* (el único policial), *I Segonzac*, *Rumba*, *La strategia del caso* y *La terra degli stregoni*.

Las que están pendientes son *Il ponte della solita ora*, *La maschera di Antenore* y *La versione spagnola*.

- ¿Sos casado, tenés hijos?

- Soy casado y tengo un hijo que trabaja en Alemania para la Agencia Espacial Europea.

- ¿Recordás la fecha de tu regreso a Italia?

- Volví en el otoño del '57. Pero no porque el contrato con Abril hubiese terminado. La idea era pasar un período de vacaciones.

Pero tenía ya treinta y dos años y de golpe me di cuenta que si volvía a la Argentina, debía quedarme para siempre y decidí quedarme en mi país.

- ¿Qué otros trabajos realizaste en Italia?

- En historieta hice *L'Ombra*, dibujada por Hugo Pratt para *Il Corriere dei Piccoli*. E historias para Bonelli: *Mr. No*, *Nick Raider*.

- ¿Te reinsertaste rápido o tuviste dificultades?

- No tuve particular dificultad de integración ya que trabajé de inmediato. Cualquier diferencia circunstancial se debió al haber cortado bruscamente los puentes con Buenos Aires.

-¿Cómo llegaste a escribir *El Eternauta III*, la polémica secuela sobre el personaje creado por Oesterheld y Francisco Solano López?

- Mi amigo Alvaro Zerboni, propietario de la revista Record de Buenos Aires (sic, por Ediciones Record y la revista *Skorpio*) compró los derechos del título El Eternauta y creó la revista *L'Eternauta* en Italia.

- Teniendo en cuenta que Oesterheld había sido secuestrado por los militares, ¿Hubo algún tipo de presión política sobre el trabajo?

- Fue Alvaro quién pidió que hiciese la tercera serie del Eternauta.

No hubo presiones, interferencias ni censuras de parte de nadie y no entiendo de dónde viene la idea de que las hubo. Por todo el resto, me sumo a la celebración en honor de Héctor.

- ¿Cuál es tu última producción y qué proyectos tenés?

- Los años difíciles han sido los últimos doce, por razones políticas. En Italia, tenemos de nuevo un buen presidente pero no terminamos de liberarnos del maldito enano rotoso y de su banda.

HUGO PRATT ¿ITALIANO EN ARGENTINA O ARGENTINO EN EL MUNDO?

OSCAR DE MAJO

Edición:

TEBEOSFERA (2008, TEBEOSFERA) -2ª EPOCA- 1, 21-IX-2008

Resumen / Abstract:

Reflexión sobre la obra de Hugo Pratt relacionada con la Argentina, donde el autor pasó gran parte de su vida y desarrolló su carrera profesional.

Palabras clave / Keywords:

Hugo Pratt/ Hugo Pratt

HUGO PRATT, ¿ITALIANO EN ARGENTINA O ARGENTINO EN EL MUNDO?

1. Introducción

1.1. Hugo se escribe con "h":

"Hugo Eugenio Pratt (Rimini, 15 giugno 1927 – Grandvaux, 20 agosto 1995) è stato un autore di fumetti, romanziere e saggista italiano. Il suo *Corto Maltese* è uno dei più noti personaggi del fumetto italiano ed internazionale" (Wikipedia, Italia).

Hugo Pratt nació "Ugo", sin "h", como todos los Ugos que nacieron en Italia. Cuando llegó a la Argentina, con poco más de 20 años, en 1949, se le "acriolló" el nombre, como se estilaba en aquella época, y se le puso una "h". Con este simple trámite de aduana, "Ugo" Pratt se transformó en Hugo Pratt, para siempre, ya que, cuando se fue de Argentina, en 1962, se llevó la "h" con él, y cuando se ganó el nombre que adquirió a nivel mundial, ya lejos de nuestro país, se lo ganó con "hache", en todos los idiomas. Sirva como prueba el primer párrafo de este trabajo: el inicio del informe sobre Hugo Pratt que figura en la Wikipedia de Italia, en italiano, no solo lo menciona con "h", sino que lo hace nacer en Rimini, en 1927, con la "h" ya puesta, lo cual es mucho.

Dibujo de Hugo Pratt realizado por Alberto Ongaro

1.2. Panorama de la historieta argentina a la llegada de Hugo Pratt:

En la década del '40 comienza la que podría denominarse la "Epoca de Oro" de la historieta nacional. A las ya existentes grandes antologías argentinas (*El Tony* – Editorial Columba, 1928- y *Patoruzú* – Dante Quinterno, 1936), se suman una que marchará a la vanguardia del humor escrito y dibujado, por muchos años: *Rico Tipo*, de Guillermo Divito (1944); y *Patoruzito* (también de Quinterno, 1945). Pero, fundamentalmente, el inicio de la época de oro lo marca la aparición y consolidación de la historieta "seria", "adulta", que le valdrá el mote de "literatura dibujada", y que se apoya en la fundación, en el mismo año de 1945, de la revista *Intervalo*, también de Editorial Columba, que viene a llenar el "bache" y completa el espectro que se da con *Billiken*, para los chicos; *Patoruzito* y *El Tony*, para los jóvenes, e *Intervalo*, para los adultos.

Aunque el valor de *Intervalo* es innegable, y en ella comenzaron a publicar sus primeras obras muchos de nuestros grandes dibujantes, la estética "quietista" de la revista le otorga una calidad artística cuestionable. Para ganar su prestigio de "adulta", la historieta que se publicaba en *Intervalo* se apoyaba casi siempre en modelos literarios, con ausencia por completo de guion, el cual se limitaba a reproducir textualmente o a resumir el texto original adornado con ilustraciones; un palabrerío que repetía casi siempre lo que las pocas imágenes ya mostraban, dejando incluso de lado el tan característico "globo" de las historietas para utilizar solo el epígrafe (reproducción del texto al pie de la ilustración) o largas tiradas de viñetas ocupadas solo con palabras, sin dibujos.
Aires nuevos llegan a fines de la década, cuando se instala en Argentina la editorial Abril, que, a través de revistas como *Misterix* y *Rayo Rojo*, promoverá la difusión de la historieta nacional y significará lo que a fines del siglo XIX fue *Caras y Caretas* y, en las primeras décadas del XX, las publicaciones de Columba o Quinterno.

Entre los últimos años de los '40 y los primeros de los '50 se afianza esta edad de oro con la aparición de dos figuras fundamentales para la historieta nacional que, de alguna manera, iniciarán lo que después se conoció como "comic de autor": el guionista Héctor Oesterheld, que comienza a publicar en Editorial Abril y más tarde en su propia editorial (Frontera), y un dibujante italiano recién llegado a la Argentina: Hugo Pratt.

Ernie Pike (Oesterheld - Breccia)

2. Un italiano en Argentina

Aunque, como dijimos, Hugo Pratt nació en una pequaña aldea italiana, muy cerca de Rimini, decía siempre que era veneciano. Trillo y Saccomamo (*Historia de la Historieta Argentina*, 1980) relatan que lesdecía Ongaro[1], durante su estadía en Argentina, en la Bienal Cordobesa de 1979: "Yo soy veneciano, ¿saben? Como Hugo Pratt y Dino Battaglia, que son mis amigos...".

Venecia había ejercido sobre Pratt una gran fascinación, desde muy pequeño, por ser la ciudad en la que pasó su infancia y, seguramente, imaginó sus primeras aventuras. En 1937 su padre, que era soldado, se traslada a Etiopía con toda la familia y muere en un combate entre las tropas italianas y las británicas. El pequeño Hugo fue confinado a un campo de concentración, donde casi lo fusilan, a pesar de su edad, por meterse en un problema de espías. Allí comenzó a escuchar y a tejer historias que más tarde le servirían de argumento para ambientar sus propias historietas. Indudablemente, estos primeros años de peregrinación y dificultad forjaron ese espíritu aventurero y cosmopolita que lo marcó para el resto de su vida.

A los dieciocho vuelve a Venecia, donde pasa un tiempo ocultándose de los alemanes y se hace amigo de Ongaro y Faustinelli, con los que crea una revista de historietas en la que Pratt boceta a lápiz episodios de *As de Pique*, su primera creación, con guiones de Ongaro. La revista fracasa y se hace marinero. Dos años más tarde el mismo equipo vuelve a intentarlo y vuelven a fracasar. Evidentemente, para Italia no había llegado el momento de la historieta. Pero sí había llegado el momento de este lado del mar, en Buenos Aires, donde el Sindicato Surameris decide contratar historietistas italianos para la Editorial Abril, a fin de dar impulso a la naciente industria historietística argentina, y Pratt se embarca con destino al Río de la Plata.

"Aquí comienza su etapa más fecunda. Sus historietas *Ray Kilt*, *El Sargento Kirk*, *La Legión Extranjera*, *Ernie Pike*, *Lord Crack*, *Wheeling*, *Capitán Cormorant*, *Ann y Dan*, *Ticonderoga*, afianzan a un artista que cada día dibuja mejor". (Trillo y Saccomano, op.cit.)

Sargento Kirk

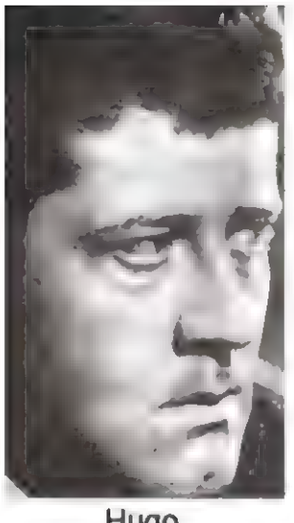
Con escapadas a Venecia (donde se casa por primera vez), Brasil, y otros lugares del mundo, podemos decir que Hugo Pratt pasa casi 20 años de su vida en nuestro país, donde trabaja como dibujante de historietas y como docente en la Escuela Panamericana de Arte de Buenos Aires, expone sus pinturas, trabaja como actor en fotonovelas ("hacía siempre de malo", confesaba él mismo), se dedica a cazar jabalíes

y pumas en el interior del país, canta en los trenes, y toca en varios locales nocturnos de Buenos Aires para ganar algo más de dinero y pagarse unas copas. A pesar de que en los años que pasó en nuestro país Pratt no dibujó historietas con temática ni personajes argentinos (la guerra, el oeste norteamericano, los lugares exóticos, eran los temas preponderantes en esa época), conoció, degustó y adquirió la cultura argentina como si fuera la suya, y la reflejará cuando se vuelva definitivamente a Europa y comience a producir historietas completas (guion y dibujos) y a sonar como uno de los más grandes del mundo en el género. Es en esta etapa de consagración cuando la temática y la geografía argentinas, cuando su pasión por el tango, se plasmarán en su obra, sobre todo en *Y todo a media luz*, *El Gaucho,* y en varios apuntes y bocetos de trabajos que no alcanzó a terminar.

3. Un argentino en el mundo

Con el cierre, en los '60, de las revistas de Oesterheld (*Hora Cero* y *Frontera*) Pratt, a pesar de que recala un tiempo en Columba, pierde su principal fuente de ingreso y de inspiración, y se vuelve a Italia. Allí dibuja "L'Ombra" para el *Corriere dei Piccoli*, sobre un guion de Ongaro. Esta serie se inspira en el legendario "As de Pique".

Gracias a Hugo Pratt comienzan a difundirse en Italia una gran cantidad de historietas argentinas (sobre todo las que habían aparecido en las revistas dirigidas por Oesterheld), en una publicación que él mismo bautiza *Sargento Kirk*. En 1967, para esta revista, escribe y dibuja *La Balada de Mar Salado*. Pablo de Sanctis ("La constancia del viajero", 2003), relata así el momento: "Cuando apareció *La Balada del Mar Salado* Pratt tenía 40 años y gozaba del reconocimiento que por entonces tenían los autores de historietas, a mitad de camino entre la discreción y el anonimato. Recién se empezaba a hablar de 'comic de autor' y se revisaba la historia del género para encontrar algo más que una laboriosa artesanía". En esta aventura larga, que va a marcar un antes y un después en la carrera de Hugo Pratt, se va a producir la primera aparición de un personaje secundario, un marino llamado Corto Maltés, que se convertirá en la más famosa creación de Pratt, en uno de los personajes de historieta más conocidos del mundo, y que incluso llegaría a ser en el "alter ego" del autor. Es innegable el parecido físico entre Hugo y el Corto Maltés. Y también son similares sus historias de vida y sus aventuras por el mundo. Pocos saben que Corto Maltés, a pesar de haber visto la luz en Italia, en el '67, fue concebido por su creador en La Boca, durante su larga estadía en Argentina, mientras veía entrar y salir los barcos en el Riachuelo.



Hugo

Corto

Como no podía ser de otra manera, Corto, en su peregrinar por el mundo, estuvo en la Argentina, a la que ama y conoce tan perfectamente como su creador, y al que Pratt utilizará para desarrollar varios temas en los que venía investigando desde sus años en la Argentina. Según Pablo Muñoz ("Un poco de historia", 2004), "Hugo Pratt creó al Corto, su obra más popular, dotándolo de una serie de datos, fechas y cronologías que aseguraran la generación del mito. Hoy, el famoso marino aventureroparece más real que los lectores mismos". Por eso vamos a recorrer la cronología de Corto, siguiendo a Muñoz, para conocer su vida, que es una especie de paralelismo con la vida de Hugo Pratt: "Corto Maltés nació el 10 de julio de 1887 en La Valetta (Malta). Su padre era un marino inglés oriundo de Cornualles y su madre era una gitana llamada 'La Niña de Gibraltar', nacida en Sevilla (España). Es decir: una explosiva mezcla de sangres y culturas. Por el

origen de su padre, Corto es ciudadano británico. Su residencia habitual, aunque es un trotamundos, es La Antigua (Antillas), pero su residencia predilecta la tiene en Hong Kong.A través de sus historias nos iremos enterando de que Corto viajó a China en plena guerra de los Boxers (1900); y que con solo 13 años se compromete en su primera acción bélica, destruyendo un cañón. A fines de 1904, presencia la revuelta de Manchuria y conoce a Jack London, el famoso narrador inglés. Allí también traba amistad con Rasputín, un desertor de la armada del Zar, con quien viaja hacia Africa en busca de las Minas de Oro de Etiopía (...). En 1905, en nuestra Patagonia, Corto y Rasputín se topan con los famosos bandidos norteamericanos Butch Cassidy y Sundance Kid. Dos años después, Corto ha vuelto a Italia, precisamente a Ancona, donde conoce a un ruso llamado Diougatchvili, un modesto encargado de hotel que terminará siendo el famoso Stalin (...). Retorna a la Argentina en 1908, y desde allí hasta 1913 Corto hace escala en Marsella, en Túnez, en Las Antillas, conoce Nueva Orleáns, recorre la India y nuevamente recala en China. En 1913 trabaja a las órdenes del misterioso Monje en las aguas del Pacífico Sur. Luego comienzan las historias en Sudamérica (...). En 1916, Corto Maltés recorre Brasil y el Amazonas. En 1917 se traslada a Saint Kitts, Antillas, Belice, Maracaibo y Barbados. Posteriormente vuelve a Europa. Su aventura (...) se inicia en Venecia, para trasladarse al mar Adriático, a Dublín (Irlanda) y a Stonehenge, en un clima de hadas y mitología céltica. [De allí va a] Yemen, Somalia y Etiopía. En noviembre de 1918 se reencuentra con Rasputín (...) en Mongolia y China (...). Recala una vez más en Venecia y la siguiente aventura lo encuentra en Rodas, buscando un tesoro (...). En 1923, Corto retorna a la Argentina. De 1924 (...) es la aventura en los cantones suizos. Después de recorrer continentes y océanos, Corto Maltés emprende en 1925 su última aventura (...): la búsqueda de La Atlántida. Pratt no dibujó más aventuras completas de Corto, pero por apuntes, ilustraciones y menciones en otras obras, podemos seguirle las huellas al marinero. Así, sabemos que en 1936 se inmiscuye en la Guerra Civil Española, formando parte de las Brigadas Internacionales. Y que allí desaparece de escena." El mismo Pratt negó que esa desaparición significase la muerte de su personaje, pero la muerte del propio autor parece confirmar este dato. Y pocas muertes encontraríamos más dignas de Corto que abordar su último barco luchando del lado del bando republicano en España.

4. Las obras de temática argentina

Las obras de temática argentina de Hugo Pratt llegarán con el alejamiento, con la nostalgia por los amigos, por su segunda patria, por la juventud. En una entrevista que le hiciera Germán Cáceres, a fines de los '80, responde, cuando Cáceres le pregunta por qué está de nuevo en la Argentina: "El cariño hacia este país sigue vivo en mí. Como ya se sabe, trabajé mucho tiempo en la Argentina, donde tengo amigos y nietos, así que cualquier ocasión para venir la aprovecho con alegría. Hay una historia de Corto Maltés que describe Buenos Aires en la década del veinte: *Y todo a media luz...*".

4.1. "Y todo a media luz":

Hugo Pratt da a conocer *Tango* (con el nombre de "Y todo a media luz") en el año 1985, dentro de la revista italiana *Corto Maltese*. En Francia prefirieron publicarlo con el nombre de "Tango", que terminó convirtiéndose en el definitivo. Pratt comentaba, un poco despectivamente, que un francés nunca podría entender el verdadero título, proveniente de este tango de los años veinte que solía escucharse habitualmente en "las casas de citas" (prostíbulos) de Buenos Aires, ciudad a la que Pratt dibuja y describe en su mejor momento: de noche... Decía que en una ciudad como Buenos Aires había que vivir la noche, y que la noche porteña se mostraba en todo su esplendor a la "media luz" de sus dos lunas, que aparecen siempre dibujadas en el fondo del paisaje urbano de esta obra, en la vieja estación Borges[2], entre Martínez y San Isidro. Este detalle muestra un homenaje y una clara influencia de Jorge Luis Borges en Hugo Pratt. Como él, mezcla aquí personajes reales e imaginarios, escenarios realistas y esotéricos y, entre otras cosas, coloca en manos de Corto un libro de Leopoldo Lugones, a quien Borges reconocía como uno de sus maestros.

La noche del Buenos Aires de los años '20 venía irremediablemente de la mano del tango y la prostitución. Por eso, tango y prostitución son el eje de esta historia, que ocurre durante el año 1923 (cuando pelearon Firpo y Dempsey), aunque hay referencias constantes a 1905 y 1906, años en los que Corto y Rasputín estuvieron en Argentina y conocieron a Butch Cassidy, Sundance Kid y a Etta Place en la Patagonia (historia que no pasó de un proyecto, y que quedó sin contar). "El tema de la prostitución en la Buenos Aires de los años '20 era algo que interesaba a Pratt desde largo tiempo atrás, y también la acción de los legendarios bandoleros por la Patagonia. Antes de dibujar estas páginas, Pratt hizo un viaje por el sur, para alimentarse de hechos reales..." (De Sanctis, op.cit.).

La protagonista absoluta de *Tango* es Louise Brookszowyc, una vieja amiga polaca de Corto Maltés, pero lo extraño es que no aparece en ningún momento. Louise había venido a la Argentina (hecho que ya se había narrado en *Fábula de Venecia*)para trabajar en*la Varsovia,* unasociedad de existencia real, fundada por un anarquista polaco, en 1906. En 1923 Corto recibe una carta urgente de su amiga, que lo hace venir a Buenos Aires. Cuando llega no la encuentra , y averigua que La Varsovia se está dedicando a la explotación de jóvenes provenientes de Europa del este, a las que obligan a prostituirse, y que Louise estaba metida en todo esto. Comienza una obsesiva investigación, y descubre finalmente que Louise está muerta y que tiene una hija pequeña que había desaparecido junto con su madre. Ante este hecho traumático, Corto se transforma en un personaje vengativo, pero teñido con una pátina nostálgica y romántica, en la que tienen mucho que ver tanto Louise como una mujer que fue muy importante en su vida. Esa mujer es la hija de la famosa Parda Flora, Esmeralda, a quien Corto había conocido en su primera estadía en Buenos Aires, en 1908, en el cabaret "La Rumbita", donde trabajaba como prostituta, y con la que había tenido una tórrida relación amorosa.

En esta historia se reencuentra con ella y, tras una pregunta de Esmeralda, Corto le confiesa que hubo una única mujer a la que amó. Aunque no queda demasiado claro si esa mujer fue Louise o Esmeralda, de lo que sí no hay dudas es de que ese amor se relaciona con la Argentina, lo que puede tratarse de un dato autobiográfico, teniendo en cuenta la estrecha relación entre las vidas de Corto Maltés y Hugo Pratt. No hay demasiadas alusiones a los amores del Corto Maltés en sus historias. Incluso muchos de los amigos de Pratt lo molestaban poniendo en duda, en tono de broma, la virilidad del personaje. Por eso puede tratarse de un dato a tener en cuenta.
Volviendo al argumento de *Tango*, a partir de la muerte de Louise, Corto se centra en localizar a la hija de su amiga. Cuando la encuentra se hará cargo de ella Esmeralda, mientras el marino continúa averiguando quién mató a la madre. Curiosamente, se dirá después que Manía, la hija de Louise, será la madre de *Valentina*, el personaje creado por Guido Crepax[3], para seguir un juego que solían hacer los dos autores (Corto Maltés aparece en algunas historias del personaje de Crepax). Con la creación de Manía, Pratt aporta un origen para Valentina.

Para los fans europeos y los críticos jóvenes, *Tango* no es una de las grandes obras de Hugo Pratt. Claro, en *Tango* no hay mares y puertos, no hay aventuras en el sentido estricto de la palabra, no está la acción a la que el Corto nos tenía acostumbrados en sus primeras apariciones. Quizás no todos pudieron entender por

qué nadie se asombraba de que "todos los años, el mismo mes, la misma noche, entre las estaciones de Martínez y San Isidro" aparecieran dos lunas parlanchinas. Quizás sea necesario ser (o sentirse, como Pratt) argentino y tener más de 50 años para escribir o disfrutar una obra como esta.

4.2. "Un Corto, una quebrada" y un proyecto que no fue:

Un conjunto de tango que suele trabajar mucho en Europa, el "Trío Esquina", tuvo en 1991 una idea loca: crear "los tangos de Corto Maltés". Basándose en *Tango*, de Pratt, y teniendo en cuenta la formación predominantemente argentina del autor, este "delirio de sobremesa, concebido tras un concierto, cobró forma" (Julio Nudler, *"Un corto, una quebrada"*, 1999). El representante del trío en España, Marcos Castellani, consiguió la dirección de Pratt en Suiza, le escribió, le envió el boletín de tango que publicaba y el primer disco del trío, y Pratt les contestó que le encantaba la idea y le proponía una cita en Venecia. Cuando se encontraron, tras hablar durante horas sobre el personaje, y tras las muchas observaciones y comentarios que Marco le hizo, Pratt le dijo: "Castellani, me parece que usted conoce a Corto Maltés mucho mejor que yo".

En ese momento trazaron el proyecto. Acordaron que Pratt escribiría y dibujaría una nueva historieta, con un argumento que concordara con los tangos que compondrían ellos. Pero el proyecto les disgustó a los editores de Pratt, particularmente a los de Francia, que se opusieron a mezclar un libro del "Gran Hugo" con un disco de un trío ignoto. Al morir Pratt, en agosto de 1995, esta historia pareció definitivamente terminada. Cuatro años después, la quinta y última mujer de Pratt, Patrizia Zanetti (que durante los últimos 20 años fue su colorista), reflotó el proyecto. Pero faltaba lo fundamental: la historia que Hugo, lamentablemente, jamás había escrito ni dibujado. Por esta razón, el disco quedó inserto en una reedición de *Tango*, por primera vez a color (coloreada por la propia Patrizia Zanetti). En diciembre de 1998 fueron lanzados 25.000 ejemplares en cinco idiomas: italiano, francés, alemán, portugués y español, con un enorme éxito de venta. Pero el disco incluyó solamente dos tangos nuevos, relacionados con Corto, ya que la premura con que se concretó, después de creerlo definitivamente olvidado, no les dio a los autores el tiempo suficiente para componer los restantes. Esos tangos nuevos fueron *"Corto y Louise"'* y *"La Senegalesa"*, y nueve tangos viejos, elegidos entre los que fueron más revolucionarios "para la misma época en que Corto iba en busca de la muchacha esclavizada por los rufianes de la Varsovia (...). El fanatismo de Pratt por Aníbal Troilo, a quien conoció en un baño turco en Buenos Aires, justifica la inclusión de varios temas (entre ellos, *'Mi refugio'* y el vals *'Un placer'*), interpretados con los mismos arreglos con que los tocaban Pichuco y Roberto Grela" (Julio Nudler, op.cit.).

4.3. "El Gaucho" y "Viento de Tierras Lejanas":

En 1991 se publica una historia con guion de Hugo Pratt y dibujos de Milo Manara[4], *El Gaucho*, que formaría parte de una serie de historias ambientadas en el continente americano. Esta serie queda trunca a causa de la muerte de Pratt, y solamente se publican dos episodios (*Verano indio* y *El Gaucho*).

El Gaucho narra la llegada de una brigada de soldados argentinos a la tribu del cacique Namuncurá, en la Patagonia, y la sorpresa de encontrar allí a un indio anciano, blanco y con ojos celestes. Al empezar a preguntar se enteran de que su nombre era Tom Browne, del 71º Regimiento de Cazadores Escoceses, y que había llegado a la Argentina con las tropas británicas en 1806, en tiempos de las Invasiones Inglesas a Buenos Aires.

El gaucho (guión de Pratt, dibujo de Milo Manara

La historia, en realidad, no tiene mucho que ver con el gaucho propiamente dicho, ya que el grueso de la misma es el pasado de Tom (relacionado con Molly Malone, una joven prostituta irlandesa, tema que resulta fascinante para Pratt). Lo realmente interesante son la descripción del desembarco de las tropas inglesas en Buenos Aires (tema que Pratt conocía al dedillo), la narración de la caída de la ciudad ante el poderío inglés y, sobre todo, las historias de corrupción y conspiraciones y la lucha por la libertad en todas sus manifestaciones, todo narrado con una violencia cruda que la pluma de Pratt y los lápices de Manara retrataron con maestría.

Con idéntico argumento que el de *El Gaucho* Pratt escribe su única novela publicada en vida[5]: *Viento de tierras lejanas*. Es evidente que este era el título original que el autor tenía en mente para *El Gaucho*, mucho más acorde que el que realmente lleva, por los hechos que ocurren en la historia, y que nuevamente los editores optaron por un título más genérico y más conocido masivamente.

Evidentemente, en sus último años, ya alejado del trabajo vertiginoso, Hugo Pratt reavivó los recuerdos de su juventud en la Argentina y comenzó a concebir muchos proyectos relacionados con nuestra tierra. Lo demuestran la fallida historieta relacionada con Corto Maltés y el tango (con el Trío Esquina), la serie de episodios con dibujos de Milo Manara que culminan con *El Gaucho*, la publicación de *Viento de Tierras Lejanas* y los bocetos de las aventuras patagónicas en las que retomaría la historia de Butch Cassidy y Sundance Kid. Lo curioso es que todos los casos que mencionamos se dan entre 1991 y 1995.Seguramente, de haber vivido unos años más, nos hubiéramos encontrado con muchas otras historias ambientadas en nuestras tierras, en las que Pratt, de la mano del Corto o con otros personajes, hubiera dado rienda suelta a sus recuerdos, a sus nostalgias y a su identificación con este lugar del mundo, haciendo gala de todo lo que sabía de nuestra historia y de nuestras costumbres.

Cuenta Milo Manara que, como él nunca había estado en Argentina, cuando estaban trabajando juntos en *El Gaucho*, lo que más lo complicaba de los guiones de Hugo Pratt eran algunos elementos que aparecían en la historia y él no conocía. "Decía, por ejemplo, que el gaucho abría la tranquera. Yo tenía que averiguar qué era una tranquera y sobre todo cómo era, para poder dibujarla. Lo mismo pasaba con el rebenque, el asado o el mate" (Entrevista a Milo Manara en *La Nación*, 25 de abril de 2007). Esto demuestra que estos componentes de nuestra cultura estaban tan adentrados en Pratt, formaban hasta tal punto parte de su esencia, que no se le ocurría que fuera necesario explicar qué querían decir para que su amigo pudiera dibujarlos; y Manara, por respeto a quien consideraba su maestro, prefería no preguntar y averiguar por sus propios medios. Y dejaba que los recuerdos siguieran fluyendo naturalmente en los guiones de Pratt...

5. A modo de conclusión

Como conclusión, y volviendo a la pregunta del título (Hugo Pratt, ¿italiano en Argentina o argentino en el mundo?), sustentada por la ya comentada "H" de Hugo, van dos pruebas finales para contestar, de alguna manera, una pregunta que no espera respuesta:

- Si se realiza una búsqueda en Google con "Ugo Pratt", aparecen solamente un par de páginas italianas rebeldes que lo mencionan así, y el buscador nos sugiere: "Quizás quiso decir Hugo Pratt". Si le hacemos caso a la sugerencia, llegaremos a páginas en todos los idiomas del mundo, inclusive italiano.
- La firma (una de las cosas que más refleja el ser de una persona) de Pratt llevó hasta su muerte, como corresponde, la "h".

De todas maneras, aunque la pregunta no espera respuesta, voy a arriesgar una: Ugo Pratt, el bebé que nació sin "h" en Rimini, es, indiscutiblemente, italiano... Pero Hugo Pratt, el genial artista que nació y se formó con "h", en Buenos Aires, para el mundo, es argentino.

Esta es nada más que una opinión... Tal vez un deseo. Quizás la respuesta final hubiera podido darla el que murió (¿con "h"?, ¿sin "h"?) en Suiza, que, no en vano, es un lugar neutral.

Quizás todo aquel que tiene una discordia imposible de resolver entre dos linajes (Borges, Pratt), deba elegir un lugar neutral para morir.

Oscar De Majo

BIBLIOGRAFÍA

- CACERES, Germán. *Así se lee la historieta*, Buenos Aires, Beas, 1994.
- DE MAJO, Oscar. "Una visión de la historieta argentina de los últimos 40 años", en Signos Universitarios, Año XV, N° 29, enero-junio de 1996.
- DE SANCTIS, Pablo. "La constancia del Viajero", en *Corto Maltés*, Buenos Aires, Biblioteca Clarín de la Historieta, 2003.
- GRASSI, Alfredo. *¿Qué es la Historieta?*, Buenos Aires, Columba, 1968.
- ISTVAN. *Los clásicos en globo*, Buenos Aires, Libros del Quirquincho, 1990.
- MASOTTA, Oscar. *La historieta del mundo moderno*, Buenos Aires, Paidós, 1970.
- MUÑOZ, Pablo. "Un poco de historia", en *Corto Maltés*, Buenos Aires, Biblioteca Clarín de la Historieta, 2003.
- NUDLER, Julio. "Un Corto, una quebrada", en el suplemento *Radar,* Página/12, 10 de octubre de 1999.
- PRATT, Hugo. "Tango", en *Corto Maltés*, Buenos Aires, Biblioteca Clarín de la Historieta, 2003 (versión en español rioplatense, como corresponde).
- PRATT, Hugo. *Tango*, Barcelona, Editorial Norma, 1999. (versión en español de España).
- REST, Jaime. *Literatura y cultura de masas*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967.
- RIVERA, Jorge. *Las literaturas "marginales" (1900-1970),* Buenos Aires, Centro Editor de América Latina ("Capítulo" N° 109), 1981.
- RIVERA, Jorge. Panorama *de la historieta en la Argentina*, Buenos Aires, Libros del Quirquincho, 1992.
- SASTURAIN, Juan. "Los caminos de la aventura: Salinas, Pratt, Breccia", en *Clarín Cultura y Nación*, Buenos Aires, 29 de noviembre de 1984.
- SASTURAIN, Juan. "Sobre historieta y literaturas marginales", en *Medios y Comunicación* N° 5, Buenos Aires, 1979.
- SASTURAIN, Juan. *El domicilio de la aventura*, Buenos Aires, Colihue, 1995.
- STEIMBERG, Oscar. "De cómo una historieta enseña a su gente a pensar", en *Lenguajes* N° 1, Buenos Aires, Asociación Argentina de Semiótica, 1973.
- STEIMBERG, Oscar. "El lugar de la historieta" en *Los Libros* N° 17, Buenos Aires, 1971.
- STEIMBERG, Oscar. "La historieta argentina", en *Todo es Historia* N° 179, Buenos Aires, 1982.
- STEIMBERG, Oscar. "La historieta: poderes y límites", en *Transformaciones* N° 41, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1972.
- STEIMBERG, Oscar. *Leyendo historietas*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1977.
- STEIMBERG, Oscar. *Los poderes de la historieta*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1971.
- TRILLO, Carlos y SACCOMANO, Guillermo. *Historia de la Historieta Argentina*, Buenos Aires, Récord, 1980.

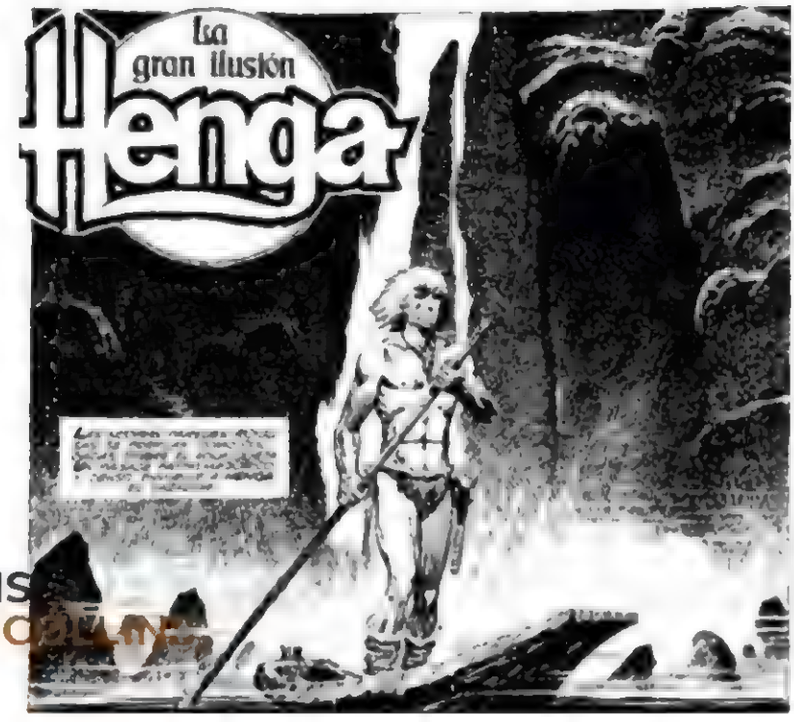
[1] "Llegaron en los años cincuenta desde más allá del océano atlántico. Eran jóvenes, escritores y dibujantes de historietas ya predestinados a consagrarse definitivamente en la profesión. Se los llegó a conocer como "los muchachos venecianos" y jamás fueron olvidados. Uno de aquellos recordados "bambinos " era Alberto Ongaro" (Luis Rosales 2004, *Tebeosfera* 041015).

[2] La estación Borges no tiene nada que ver con Jorge Luis Borges. Recibe su nombre de la calle con la que se cruza, Francisco Borges, que era un sacerdote.

[3] Ilustrador e historietista italiano (Milán, 1933-2003) cuya más famosa creación es *Valentina*, cuyas facciones fueron inspiradas por la actriz norteamericana de cine mudo Louise Brooks. En esta misma actriz se basó también Pratt para crear a Loiuse Brookszowyc, por lo que se les ocurrió después lo del parentesco.

[4] Milo Manara es el pseudónimo del de uno de los grandes historietistas italianos, Maurillo Manara, nacido en la localidad italiana de Luson (provincia de Bolzano), el 12 de septiembre de 1945.

[5] Hubo una versión novelada *de La Balada del Mar Salado*, que se publicó en forma póstuma.



EL INVENTO RAY COLLINS
IVÁN DE LA TORRE, RAY COLLINS

Edición:

TEBEOSFERA (2008, TEBEOSFERA) -2ª EPOCA- 4, IX-2009

EL INVENTO RAY COLLINS

INTRODUCCIÓN:

El texto que van a leer a continuación es el resultado de un pedido personal que le hice a Ray Collins, uno de los mejores y más secretos guionistas de la historieta mundial, para que nos contara a nosotros, sus lectores (tanto los presentes como los que seguramente lo esperan en el futuro), sus comienzos como guionista.

Mi relación personal con Collins tiene su origen en un artículo que escribí para *Tebeosfera*, donde contaba cómo él solito, luego de que Héctor German Oesterheld inventara la historieta adulta en Argentina, logró lo que pocos guionistas lograron: darle un estilo y un tono absolutamente personal al género, porque Collins fue uno de los primeros estilistas de la historieta mundial: un hombre capaz de llenar páginas y mas paginas con frases tan maravillosas y redondas como "La casa era hermosa, como el parque. Tenía ese frente de fin de siglo, marmóreo, casi de tumba. Sólo las flores eran cálidas", en un medio absolutamente conservador en las formas que todavía era pensado por sus editores como un producto para personas poco ilustradas; sin su trabajo no puede entenderse a Robin Wood y a muchos de los guionistas que vinieron después como los exitosos hermanos Slavich.

Collins -como haría posteriormente el propio Wood- entendió perfectamente la lección de Raymond Chandler ("Mi tesis era que los lectores solo creían que no les interesaba ninguna otra cosa mas que la acción; que lo que realmente les interesaba a pesar de que no se dieran cuenta, y lo que a mi me interesaba, era la creación de emoción por intermedio del dialogo y la descripción") y la aplico antes que nadie en Argentina con una maestría difícil de explicar, transmitiéndole a sus lectores –muchos de ellos, como yo mismo en esa misma época, chicos de apenas diez años- sensaciones reales en frases tan pulidas que no sobraba ni faltaba una coma.

Si Oesterheld había demostrado con "Sargento Kirk", "Bull Rockett", "Ernie Pike", "Sherlock Time", "El Eternauta" o "Mort Cinder" que la historieta podía ser tratada como un género para adultos, Collins confirmó el nivel al que se podía llegar si se ponía en manos de verdaderos artistas populares: hombres que, sin despreciar el medio ni a sus lectores, construyeran verdaderas obras de arte que cualquier persona –y no solo un público especializado- podían comprar, leer y disfrutar, de los hijos a los padres.

Collins lo hizo profesional y solventemente a lo largo de cinco décadas con títulos que los lectores todavía recordamos con placer ("Garrett", "El Cobra", "Bannister", "Big Norman", "Águila Negra" por citar solo unos pocos) aunque la envidia de los armadores oficiales del canon argentino prefirieron olvidarlo sistemáticamente por su larga relación con Editorial Columba, la bestia negra del principal canonizador argentino, Juan Sasturain, quien construyo la línea oficial nombrando exclusivamente a sus amigos.

En la nota que están por leer, Collins recorre breve y ágilmente su pasado contando su admiración por Oesterheld y las revistas que este edito en los cincuenta (Hora Cero y Frontera); como invento su pseudónimo; sus trabajos con el magnifico ilustrador chileno Arturo del Castillo (que merecen una reedición inmediata y justiciera); el pedido de Hugo Pratt que le hizo escribir el brillante "Precinto 56", una serie dibujada por un jovencísimo y todavía desconocido José Muñoz; la aparición del primer número de la revista Skorpio donde publicaría un verdadero seleccionado de la historieta nacional y mundial (Oesterheld, Wood, Pratt y siguen las firmas...).

Sin nada más que decir, los dejo con el testimonio de un verdadero clásico de la historieta, un hombre que confiesa "los que escriben historietas (aspirantes a inmortales, abstenerse) sienten el placer que sólo dan amar, jugar al fútbol o disfrutar de una amistad o de un buen libro".

Iván de la Torre.

1

-Nada es casual- diría Henga, en pleno Neolítico tardío.

-Todo tiene su maldita explicación- agregaría Loggan, inédito todavía aquí. Todo es simple, dice Rocky Keegan entre piña y piña.

¿Qué es lo no casual? El aire de las cosas, la música, en fin: lo que se pone en cada historia, por sobre la historia misma.

Era abril del año en que el seleccionado argentino se dignó a participar en un Mundial; el año en que los futbolistas fueron recibidos desde Suecia con monedas y escupitajos, mientras Brasil se alzaba con la primera Copa.

Ese abril del '58 el devorador de historietas presentó cosas románticas que la editorial Abril encontró comestibles. Por razones escatológicas empezó a llamarse Eugenio Reynal Arrigo, Mario Galván, Pedro Morán y hasta Servando Mendizábal y, a falta de historieta, escribía fotocuentos y relatos para un público presuntamente femenino.

¿Ocupación visible hasta ahí? Un poco, cierto empleo contradictorio; otro poco, tejer a lo Corín Tellado: una especie dudosa de hombre mitad, título de un Dennis posterior. Abril lo atrapó como a una mosca y lo encerró en la "Sección Revistas Femeninas", tentándolo con

dejar el contradictorio y blanquearse como escriba.

Por otro lado, por promesa tácita, triscaba en la UBA (Abogacía). Abril apretó la decisión:

"O con nosotros y con ellos". El tipo, como Garrett, miró de reojo, escupió por un colmillo y se hizo el sordo. No sería la primera vez, ni la última.

Eran tiempos de revistas semanales que acogían sus pequeñas historias y algunos folletines por entrega (capítulos), tales como *Estampa*, *Maribel*, *Damas & Damitas*, *Vosotras*, *Anahí*, *María Rosa*, *Idilio*, *Contigo*, *Nocturno*, etc. Tiempos donde Nené Cascallar precedía a

Migré y Abel Santa Cruz era el H.G.Oesterheld de todo lo demás.

Sin embargo...

Hubo una vez una década.

En todas partes. Urbi et orbe. La del '60.

La década donde cada homínido competía consigo mismo, auxiliado por reliquias que hoy solo son visibles con el empleo del Carbono 14: amistad, solidaridad, palabra empeñada, etc., que hacían simple la tarea de trabajar y vivir, sin tener chaleco antibala.

Abril aceptó que se quedara con el otro empleo y lo zambulló en sus vericuetos editoriales.

Allí supo que cierto H.G.O. había publicado en *Misterix* "Sargento Kira" y "Bull Rockett"; dirigido la celebérrima *Más Allá*, donde había hecho conocer a Bradbury, Lovecraft & Cía, además de fundar colecciones de literatura infantil que todavía hoy se recuerdan.

A esas alturas, con el Viejo en su propia editora (*Hora Cero* y *Frontera*), cierto Julio Aníbal Portas, creador de revistas, dirigía Misterix, mientras en ratos de depresión y crisis de identidad, escribía los guiones de "Fuerte Argentino", como Julio Almada, con el lápiz de Walter Ciocca.

Portas-Almada hizo llamar al redactor de cuentos almibarados, et dixit:

-Quiero cuatro argumentos del Oeste para mañana-. El autor de "Joe Gatillo" dejó la serie.

-Nunca hice historietas- esquivó el zángano implume.

-Usted las trae para mañana. Si hace fotonovelas, hará historietas. Cierre la puerta, al salir.

No fue por invitación.

Ni por simpatía.

Ni por talento.

Fue una orden destemplada, al uso de esos tiempos donde no se conocían el DVD ni el sidenafil.

3

El 4 de octubre de 1960 el señor Carlos Vogt, dibujante de la historieta de Edgardo Da Momio (Mark Shane), ayudó a la publicación de "Pasa un jinete", la primera historieta del invento .Poco antes, en *Leoplán*, magazine respetable, le había publicado "La calle siniestra", el primer cuento policial propiamente dicho.

Mientras Vogt dibujaba, el déspota entrañable (léase Julio A. Portas), ordenó:

-Invente un nombre de fantasía, preferiblemente americano. Para firmar.

-Mañana…

-Ahora.

Y aquella mezcla de amores truncos, fotonovelas y crónicas deportivas, que jamás había oído ni visto a un actor de reparto que figuraba (lo supo un año después) en la serie policial "Perry Mason" y en muchas películas que vería luego, balbuceó:

-Ray…Collins.

Se desmiente cualquier otra historia: el invento NO CONOCÍA al actor de ese nombre, ni lo asoció al músico Ray Coniff, ni nada de eso. Pudo haber dicho John Percha o Tiburcio Mackenna. ¿Cosa metafísica? Nunca lo sabrá.

Una cosa trajo la otra: se escribieron guiones de *Misterix*, marca que conservaba Abril.

Los lectores de cómics no sabían qué peste se les venía encima.

Randall, creado por Ray Collins

4

Felizmente para ellos, alternaba ambas veredas con la misma alegre inconsciencia que después lo llevaría a ser novelista y guionista de culebrones televisivos. La historieta era, entre tantas cosas, algo esencial que tardaría en cristalizar porque el invento deja Abril y sigue de francotirador en otras publicaciones, mientras el inolvidable gallego Francisco Romay compra *Misterix* y funda la editora Yago, cosa que el invento desconoce, prendido a otros amores perros, como hacer libretos para radio y notas para revistas variadas.

Pero esta cosa, ¿qué siente por la Historieta, después o antes que nada?

Desde que el Viejo empapeló el universo de uno con "Ernie Pike" y el "Sargento...", con "Randall" y "Sherlock Time", se devoraban *Hora Cero* y *Frontera* como el dulce de leche necesario para pensar que había otro modo de conocer historias desconocidas y que H.G.O

estaba separando un siglo de otro, en la Historieta. Si *Patoruzito* (1945) había alumbrado a Leonardo Wadel y Tulio Lovato, presentado a H. Rider Haggard en Ella y Ayesha y Bulwer Lytton en sus Ultimos días de Pompeya, era la hora del "nacimiento" de la Historieta Argentina. Sin demérito de nadie, la gente sabe de lo que se está hablando.

Para contestar la pregunta anterior, vaya la anécdota:

En un trolebús impensado, convergen el invento y Romay.

Romay: Tengo *Misterix*.

Invento RC: Cuánto me alegro.

Romay: Tengo a Arturo del Castillo.

IRC: Te escribo gratis.

Es que seguía los dibujos del Enorme Chileno desde los 12 años. Por él conoció a Ibsen, Tugerniev, Balzac, como hicieron tantos que hoy son megaterios.

Con el Enorme se hizo "Garrett", "El Cobra" y "Bannister", en western, vikingos y sueltos.

No se puede pedir más.

5

Cruzando una calle perdida que llaman Boulogne sur Mer, rumbo a un café de respiro, la Cosa Monstruosa dijo:

-Haceme una policial.

-Nunca hice historietas policiales.

La Cosa, que dirigía *Misterix* no dio bola.

-Quiero que escribas una policial.

-¿Cómo la querés?

-Vos sabés muy bien cómo la quiero.

Hugo Pratt, experto en paellas, uno de los mayores guionistas que el invento ha conocido, sino el más grande, el padre del Corto Maltés, el que no debía dejarnos nunca, eso. Parece mentira, fue el padre de "Precinto 56".

Joder.

Si se quiere triunfar en la publicación de historietas, siendo el dueño, tomar recaudos. El amor por el género enceguece y hay que vender. Francisco Romay enterró *Misterix* y la mítica *Rayo Rojo* y con ellas, la leyenda impar de haber publicado la Opera Magna del Viejo: "Mort Zinder".

La historieta, como hoy, se quedó sin aliento.

Como una Corte de Milagros, los amantes y concubinos de la Historieta emprendieron el camino del ostracismo: poco antes, los vientos de Thule habían hundido las naves de H.G.O. Los títulos cayeron en manos de un acreedor llamado Lorenzo Martín y esas burlas de la

vida anegaron el género. El Viejo dejó el timón: había fundado y elevado la Historieta hasta cimas inalcanzables y ahora agonizaba en una sima irreversible.

Porca miseria, dijo el invento y como a esas mujeres que dejan huella en el rígido del varón que nunca olvida, olvidó la historieta, al punto que en las cercanías del final de la década, un piloso Horacio Altuna aún residente en Haedo, provincia de Buenos Aires, llegó y dijo:

-Usted es Ray Collins.

-Yo fui Ray Collins.¿En qué puedo servirle?

El invento había decidido cuándo moriría y que nunca más haría historietas, que era lo que más quería.

Conque en 1967 escribió su primera novela, *Tiempo de Morir* y fue finalista, el primero en Latinoamérica del Premio Planeta Internacional, en 1968 debutaría en una miniserie de 13 capítulos con una historia de las Republiquetas del Alto Perú, titulada *Hombres y Mujeres de Bronce*, dirigida por la entonces insigne María Herminia Avellaneda, con un elenco infernal. La historia, pensada para radio, tuvo como coautor a Ernesto J. Celery, colega de Vosotras y del trabajo contradictorio, que el invento conservaba todavía.

Los cuadritos dibujados se fueron perdiendo en un olvido blando, mientras en Columba un guionista completo comenzaba a derramar personajes que luego atravesaron el tiempo. En el '70 Planeta publica De aquí hasta el alba. Nacen dibujantes que hicieron sus primeras armas en *Misterix*, Angel Fernández, Marchionne, Schiaffino, el eterno Enrique Rudecindo García Seijas, Juan Zanotto y otros que habían hecho el camino de Europa, como Víctor Hugo Arias, entre otros.

El invento ya hacía novelones televisivos sin gran notoriedad y tantos hizo, parece mentira, que Argentores terminó adjudicándole una breve pensión.

De tarde en tarde, recordaba aquel "Zero Galván" del Precinto dibujado por el hoy celebérrimo José Muñoz y de la pequeña travesura que hicieron juntos en la efímera revista *Grillito* llamada "Jim Suden", un western hecho con muchas ganas. En esa publicación, el invento escribió su primer engendro de ciencia ficción para adolescentes: "El hombre del Planeta Y".

De tarde en tarde, le traían algo de "Nippur", de "Mi novia y yo", de "Jackaroe". Carajo, qué bueno es este tipo. Pero ya estaba en otra cosa: Frente a la Facultad, un novelón de año y medio por Canal 9. Adiós, historieta, adiós.

A la vida, como *grela rechiflada*, no hay manera de domarla, más que a punta de rigor, dice el tango. La historieta es como el mal aliento.

Volvió el día menos pensado.

Aquel letrista, Lorenzo Martín, que era el dueño de las marcas del Viejo (una la vendió a Andrés Cascioli) se cruzó con el invento a la salida de una editorial de fotonovelas y habló de una desconocida fábrica de la calle Paraguay, a la vuelta, cien metros, ahí nomás.

-Decí que vas de parte mía-, dijo, sobrador y en *winner*.

El invento fue.

Al revés de todo, aquel mundo era nuevecito, prolijo, desodorizado y moderno. De Italia llegaba un fotocuento llamado *Kiling*, que vendía unos 80.000 ejemplares mensuales, y otros de los cuales ya no se recibían nuevos capítulos. Al invento le gustó retomar las historias que eran violentas y de aventura.
El cara visible dijo, pasado un tiempo:
-Vamos a hacer una revista de historietas.
El invento no dijo nada.
-¿Usted haría historietas?

-Tengo la mano fría- iba a sincerarse, pero no dejó de intranquilizarse. Habían pasado ocho años y ahora estaba en otras cosas que no tenían mucho que ver con "ese género menor", pariente pobre de muchas artesanías.
Así es que…

7

Pusimos *Skorpio* en la calle, nombre que el invento sacó de *Scorpio*, película con Alain Delon, cambiándole una letra. Se rescató "Precinto 56", ahora con Lito Fernández. Se aportaron "Henga, el cazador" (que fue película en Italia), "El Cobra" y "Mandy Riley", además de otras que lo ayudaron a volver.
En tanto Wood pavimentaba el camino. y el Viejo H.G.O., de regreso en Columba y Record acuñaba "Nekrodamus", "Loco Sexton", "Kabul de Bengala", "Roland, el Corsario" y otras. En el '78 llega Columba y en el '82, con "Nippur Mágnum", con 5 sobre 7 el invento convence de seguir por mano propia "Dennis Martin", "Jackaroe", "Big Norman" y "Grace Henrichsen", que Wood había discontinuado para hacer otras series. Se venden 135.000 del primer número; el binomio, agradecido.
Luego, el trabajo directo con Italia, con otras 30 series, aún inéditas aquí. Otros libros, entre novela, historia y cuentos. Hasta el guion para llevar al cine un cuento de Poldy Bird, que terminó siendo *Días de ilusión*, con Luisina Brando y Andrea del Boca, dirigida por Fenando Ayala.
No se pudo pedir más.

8

El invento Collins admite que escribe por afición, vicio y deformación.
Lo ayudaron la suerte, siempre necesaria, la buena salud, ganas y la alegría de poder hacerlo, rodeado de excelentes referentes como Carlos María Albiac, Alfredo Julio Gras, Eugenio J. Mandrini, Ricardo Ferrari, Roger King, Barreiro, Balcarce, Oscar Armador, José
Luis Arévalo, Sergio Almendro, etc., y perdón por algún olvido.

Del ciudadano paraguayo y del Viejo, la identificación y la pertenencia a la Historieta.
Admitir que se tiene el vicio de la escritura de guiones es tener la certeza que en ellos está la génesis del cine, la TV y la novela y que lo que se ha hecho en el país, tomando la globalidad, es nada menos que haber fundado en Europa un modo, una mirada, una especie de densidad en un tipo especial de cómic. Nippur es algo más que Superman, por ejemplo.
El invento siempre opina como lector; de ahí que escribe por deformación.
Porque en los tiempos que no conocieron la TV, la laptop y el ipod, se leía y se iba al cine, si las chirolas ayudaban.
Siempre habrá un resquicio que Internet no cubrirá con sus andanadas de información: por allí se colará el hombre que abre la jaula de la civilización cibernética y se lanzará a su propia aventura.
Escribir es la pequeña aventura que nos mejora y nos alienta a conocer a los otros. Cada personaje tiene algo de uno y si se apeló a la emoción, no fue por facilidad. Ponerse en Garrett o en cada Galván tiene ese peligro. Un tipo puede ser muchos hombres, según sueñe

su aventura-ilusión o naufrague en el mar del consumismo, dirían Braddock o cualquiera de la pandilla de Aguila Negra, circa 1950, después de la guerra.

* * *

Finalmente, los que escriben historietas (aspirantes a inmortales, abstenerse) sienten el placer que solo dan amar, jugar al fútbol o disfrutar de una amistad o de un buen libro.
Esta irrisoria definición explica un poco el poco deseo de la exposición personal.
No se trata de ignorar el medio, creerse la máxima o esquivar pertenecer. Reconozco que cuando Iván de la Torre da en la diana en muchas cosas respecto de lo que se ha escrito (halagos aparte, que se agradecen nuevamente) uno ya no tiene asignaturas pendientes con lo suyo.
Alguien lo ha leído. Ha comprendido la amistad del contador de historias. Ya son dos los infectados por el vicio de la historieta.

Mea culpa: no he buscado insertarme entre los mediáticos, porque soy agradecido. Cuando escribí sobre los autores de la novela negra (que enviaré oportunamente) lo hice para agradecer a todos aquellos que hicieron posible que yo también pudiera escribir.
Con los lectores, trataré a hacer lo mismo, al editar la novela de *Precinto 56*, que estuvo muy cerca de ganar un concurso en España, hace año y medio.
Usted, amigo, me ha obligado a mirar hacia atrás, algo así como medio siglo de una película que sin mística ni teologías, todavía me inyecta el combustible necesario para no defraudar y seguir buscando.

Un abrazo,

Ray Collins

Buenos Aires, 11 de mayo de 2009.

QUINO DESPUÉS DE MAFALDA?

OSCAR DE MAJO

Edición:

TEBEOSFERA (2008, TEBEOSFERA) -2ª EPOCA- 1, 5-X-2008

Resumen / Abstract:

Acercamiento a la obra actual del célebre autor argentino, allende la alargada figura de Mafalda.

Palabras clave / Keywords:

Quino, **Mafalda**/ Quino, Mafalda

¿QUINO DESPUÉS DE MAFALDA?

Siempre Mafalda

A veces resulta difícil (por no decir imposible) separar a Quino de Mafalda. Es más, a veces pensamos que Quino es Mafalda, y hasta que Mafalda es Quino. De nada valen la pila de años que hace que Quino no dibuja ni escribe a Mafalda. Su permanencia es tal, que me atrevo a asegurar que Mafalda jamás dejó de escribirse, ni de dibujarse.

Por eso, a pesar de que, como reza el título, el tema de este artículo es hablar (o por lo menos intentarlo) de Quino después de Mafalda, no me queda ningún otro camino para llegar a él que el de partir de una breve cronología de Mafalda, cuya creación, indudablemente, constituye uno de los hechos culturales más importantes de la Argentina, en la década del '60:

- En **1963** Quino comienza a afianzarse como dibujante y publica su primer "libro", *Mundo Quino*, recopilación de los chistes sin palabras que habían aparecido en las revistas en las que él colaboraba, y dibuja una "tira" con una familia tipo: una madre, un padre (en cuyos rasgos ya reconocemos a los padres de Mafalda) y un nene, con la aparición esporádica de una hermanita (Mafalda), que crea para una campaña publicitaria que le encarga la línea de artículos electrodomésticos Mansfield, y que nunca se lleva a cabo.
- En **1964** Quino presenta las ocho tiras que tiene dibujadas para el suplemento de humor de la revista Leoplán, que le publica sólo tres, en las que Mafalda no aparece. Poco después el jefe de redacción de Primera Plana le pide a Quino una historieta diferente. Saca del cajón sus viejas tiras y dibuja unas cuantas nuevas, donde el nene desaparece y el protagónico queda a cargo de la hermanita. El 29 de septiembre se publica la primera de ellas. Mafalda acaba de nacer.

- Continúan publicándose dos tiras por semana, pero a principios de **1965**, por diferencias de criterio, Quino se enoja con la gente de Primera Plana y se lleva a Mafalda, que diez días después reaparece, pero esta vez en El Mundo, uno de los diarios con mayor circulación nacional. Mafalda comienza a hacerse famosa.
- En **1966** "Mafalda" ya se edita en varios periódicos del interior y del Uruguay, y para Navidad aparece el primer libro de recopilaciones de las tiras, que se agota en dos días. Mafalda ya es un "boom".
- En diciembre de **1967** cierra el diario El Mundo y Mafalda deja de aparecer, justo cuando está por nacer su hermanito. Todo el país se lamenta, no solamente por el cierre de uno de nuestros diarios más tradicionales, sino también por la "desaparición" de Mafalda.
- En **1968**, seis meses después, reaparece en Siete Días, uno de los semanarios más prestigiosos del país, con su hermanito Guille ya nacido. También en 1968 Mafalda llega a Europa y es traducida por primera vez a otro idioma: el italiano. En Milán se publican 30 tiras y un dibujo de ella en la tapa en un libro titulado *Libro dei bambini terribili per adulti masochisti*. Mafalda ya es internacional.
- En **1969**, debido al éxito de Mafalda en la antología mencionada, aparece en Italia el primer libro que recopila sus tiras, con el título *Mafalda, la contestataria* y con un prólogo sin firma, pero que ha escrito Umberto Eco[1].
- En **1970** la editorial Lumen de Barcelona publica el primer libro de Mafalda en España, pero la censura le obliga a poner "Para adultos". También en este mismo año se publica el primer libro en Portugal. Mafalda ya se lee en tres idiomas.
- Y en **1971**, en ocho (castellano, italiano, portugués, inglés, alemán, danés, sueco y flamenco), ya que aparece en periódicos de España, Italia, Dinamarca, Suecia, Noruega, Austria y Australia.
- En **1972** se suman Francia y Alemania y comienza el "merchandising" de Mafalda (muñecos, remeras, posters, tarjetas de felicitación) y empiezan a filmarse los primeros cortos de Mafalda para televisión.

- **1973** es un año decisivo para Mafalda: el 25 de julio se despide formalmente de las tiras y no volverá "nunca más", por decisión irrevocable de su propio autor. De todas partes del mundo llegan reclamos para Quino, para que vuelva a recrear a Mafalda; pero él no lo hará, exceptuando algunos dibujos sueltos. El abandono coincide con la aparición de los

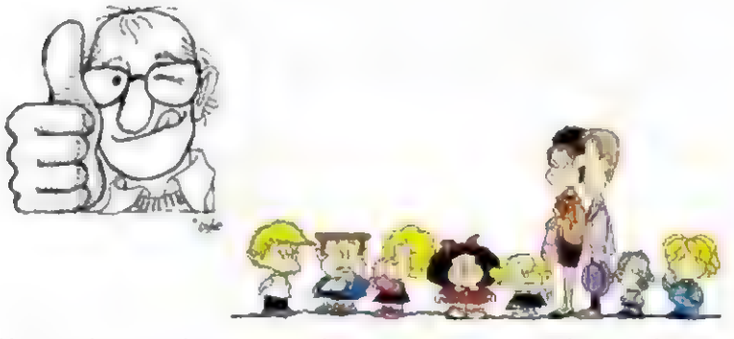
primeros dibujos animados por televisión, con los que Quino no está muy conforme, pero no puede hacer nada, porque había cedido los derechos. En realidad, estos dibujos animados no son bien recibidos por el público argentino. Por un lado, la indignación de la gente por la "desaparición" de Mafalda de las tiras, y por el otro, el hecho de haber "soñado" durante años una voz y un movimiento para los personajes, que los dibujos animados no pudieron satisfacer.

- Sin embargo, en **1974** empiezan a ser difundidos en Italia, siempre ávida de estos "bambini terribili per adulti masochisti", y en varios países latinoamericanos. También en 1974 se edita en España (en Argentina no) el libro *Diez años con Mafalda*.
- En **1975** Quino, que está haciendo un largo viaje por Europa, es considerado la figura principal del Salón Internacional del Cómic de Lucca (el más importante del mundo) y también es invitado especialmente a la Feria del Libro de Frankfurt.
- En **1976**, en la televisión japonesa, comienzan a emitirse los dibujitos de Mafalda.
- En **1977** Quino vuelve a dibujar a Mafalda y sus amigos (diez ilustraciones y un póster) a pedido de UNICEF, para ilustrar la Declaración de los Derechos del Niño en la campaña de 1978 y, en este año, el salón Internacional del Humorismo de Bordighera (Italia) le concede a Quino su máxima distinción: el trofeo de la Palma de Oro.
- En **1979**, cerrando esta década internacional para Quino, se edita en Italia (es el primer país que lo hace) *Tutta Mafalda*, recopilación de todas las tiras e ilustraciones realizadas por Quino con el personaje, y también comienzan a salir las primeras tiras en Grecia.

Un párrafo aparte merece el análisis de la abrupta e irrevocable decisión de Quino de "abandonar" a Mafalda. Él se limitó a hablar de "cansancio", de la "saturación del personaje", de que "Mafalda no podía crecer más" (en edad), pues siendo una nena grande perdería su gracia, y otras excusas creíbles y valederas, pero no demasiado justificatorias de tamaña decisión. ¿Cuáles fueron los motivos reales del fin de Mafalda?

Sólo conjeturas...

Sólo podemos hacer conjeturas, pero, acostumbrados a los temas urticantes que Quino tocaba o, en el mejor de los casos, "rozaba" por medio de Mafalda y su barra de amigos, resulta demasiado sugestivo que el abandono se haya dado en el '73, año en que comienzan a perpetrarse en Argentina los más violentos hechos de censura y persecución que darán lugar a la peor de las dictaduras militares. Evidentemente, Quino supo que, con los aires que se avecinaban, Mafalda no iba a poder seguir siendo la misma, y creo que no se equivocaba, porque ¿por qué un año después se edita *Diez años con Mafalda* en España y en Argentina no? ¿Por qué Quino decide hacer un largo viaje, primero por Estados Unidos y luego por Europa, casi inmediatamente después de dejar de dibujar a Mafalda?



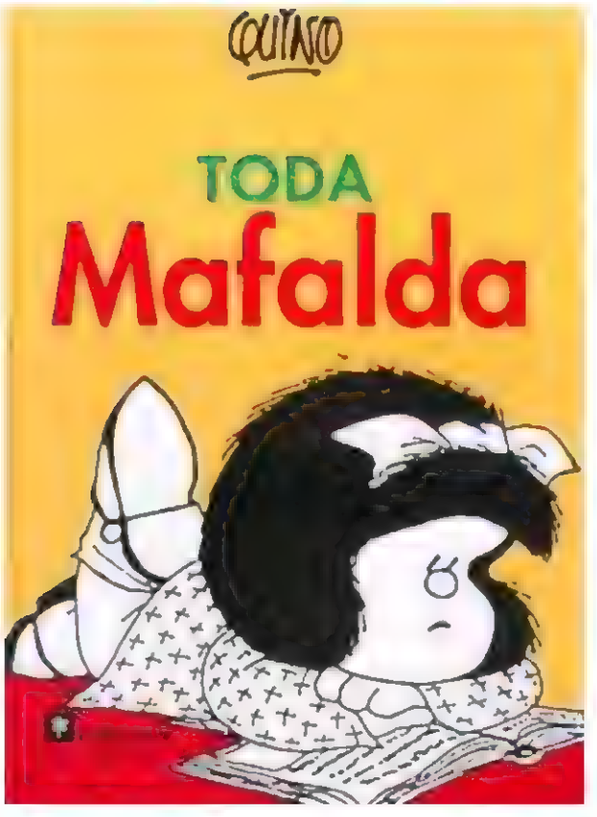
Sólo podemos hacer conjeturas, pero resulta curioso que la siempre chismosa Susanita (¿quién si no ella?), unos días antes de la "despedida", el 18 de junio de 1973, "susurrara" a los lectores desde la tira: "Ustedes no digan nada que yo les dije, pero parece que por el preciso y exacto lapso de 'un tiempito' los lectores que están hartos de nosotros van a poder gozar de nuestra grata ausencia dentro de muy poco." ¿Por qué Quino pone y encomilla "un tiempito"? Parecería que la confesión de

Susanita dejara entrever una amenaza oculta (la de los "lectores que están hartos de nosotros"), además de no implicar para nada un "para siempre", sino deslizar un "hasta que se calmen las aguas", que evidentemente tardaron demasiado en calmarse como para volver. Sólo conjeturas. Seguramente mucho tiene que ver con esto la famosa "fobia a la sopa" que tiene Mafalda y que, según el mismo Quino, representa toda imposición que nos obligan a aceptar. Quino no quiso que le dieran sopa "de prepo", y prefirió hacerse a un lado...

A pesar del tiempo transcurrido, Mafalda sigue dando que hablar en la década del 80:

- En **1981** comienza a publicarse en Barcelona, en catalán, y se estrena en Buenos Aires el largometraje *Mafalda*, recopilación de los cortos hechos para televisión.
- En **1982** la película se estrena en España y se publica en Suecia la colección completa de las tiras, en 12 libros. En este mismo año, el Salón Internacional de Humorismo de Montreal (Canadá) elige por votación entre colegas de todo el mundo a Quino como el "cartoonist" del año.
- En **1983**, en el Salón del Libro de París se hace una exposición completa sobre Mafalda; se publica el primer libro de Mafalda en Dinamarca y libros nuevos en Holanda, Francia y Grecia. En este mismo año Quino vuelve a dibujar a Mafalda, junto con Manolito, para una campaña de la Liga Argentina para la Higiene Dental.
- En **1984** se edita por primera vez, en España, Mafalda en gallego; meses después los dibujos animados son doblados al francés y se pasan por la T.V. en Francia, Bélgica, Luxemburgo y Canadá. Un año después aparece por primera vez en Estados Unidos, en una recopilación de chistes gráficos, con el título de *The World of Quino*.
- **1987** marca un hito en la historia de Mafalda. Quino vuelve a dibujar una "tira" completa con el personaje, a pedido de Joan Manuel Serrat, para su disco sobre poemas de Mario Benedetti *El Sur también existe* que, por distintas razones, finalmente no se utiliza. El 17 de abril, después del fallido golpe de estado contra el gobierno de Alfonsín, Quino dibuja a Mafalda diciendo: "¡Sí a la democracia! ¡Sí a la justicia! ¡Sí a la libertad! ¡Sí a la vida!".
- En **1988** Quino vuelve a dibujar a Mafalda junto a Libertad, para un cartel del Ministerio de Relaciones Exteriores de la Argentina, en conmemoración del Día Universal de los Derechos Humanos. En este mismo año, el 3º Salón Internacional del Comic de Erlangen otorga a Mafalda el gran premio "Max und Moritz", llamado así en homenaje a los dos niños terribles del humor alemán del siglo XIX, considerados antecedentes directos del comic, y el 26 de octubre de 1988 el entonces Intendente Facundo Suárez Lastra y su Secretario de Cultura, Félix Luna, elevan al Concejo Deliberante un proyecto para que Mafalda sea declarada "ciudadana ilustre de la Ciudad de Buenos Aires". El Concejo se opuso, alegando que el título honorífico era sólo para personas. Indudablemente, no habían leído el prólogo que había hecho Umberto Eco a la primera edición de Mafalda en italiano, años atrás.

- En **1989** se edita en forma simultánea en Argentina y España (Ediciones de la Flor y Lumen) *Mafalda Inédita*, con todos los dibujos de Mafalda que no habían aparecido ni en su momento ni en recopilaciones. A fines de la década, en un reportaje en el que se le pregunta a Quino qué hubiese sido de Mafalda si hubiera vivido, ya adulta, en la Argentina de ese momento, responde: "Nunca hubiera llegado a adulta. Estaría entre los desaparecidos."



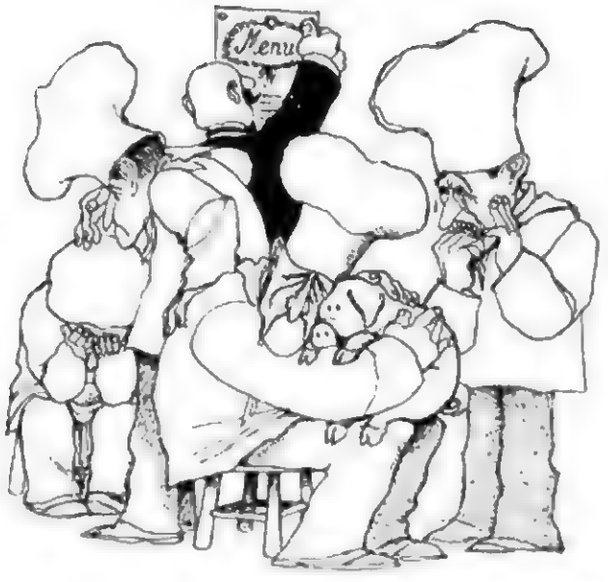
- Mafalda sigue haciéndose notar en los '90. En **1992** se publica en España, por primera vez en castellano, *Toda Mafalda*. En ese mismo año, se realiza en Madrid una gran exposición: "El Mundo de Mafalda", organizada por la Sociedad Estatal Quinto Centenario, que también publica un libro con el mismo título. En esta exposición se presenta un corto de animación realizado por el cubano Juan Padrón, en el que Cristóbal Colón encuentra a Mafalda cuando llega a América.
- Por fin, en **1993** aparece por primera vez en Argentina, publicado por Ediciones de la Flor, *Toda Mafalda*.
- Gracias al éxito del corto presentado en la exposición de 1992, en **1995** la T.V.E. (Televisión Española) y la T.V. Autónoma de Cataluña producen 104 cortos animados de Mafalda realizados por Quino y Juan Padrón, con argumentos tomados directamente de las tiras. En la Argentina, en 1995, Mafalda es utilizada como "cara" de la campaña de los ciclos del Teatro Colón para los chicos titulados "Vamos a la Opera" y "Vamos al Ballet". El 28 de noviembre del mismo año se inaugura en el barrio de Colegiales la "Plaza Mafalda".

Y paremos aquí. La cronología es demasiado extensa, y lo demás es historia reciente, porque "... sucedió lo que tenía que suceder. La historia de la nena, hija de un ama de casa y de un vendedor de seguros, se sigue contando hasta hoy como se cuentan las leyendas. Los padres se la pasan a los hijos, los hijos a los nietos, y todos, a los 50 años, a los 9, a los 20, sienten que Mafalda es de ellos (Fraticola, 2008) [2]".

La voz de Quino, hoy

Mientras Quino fue la voz de Mafalda, todos sus pensamientos, todas sus inquietudes, se manifestaron a través de la nena contestataria de una manera más metafórica que directa, a veces velados por la ingenuidad propia de la edad del personaje, a pesar de ser sus comentarios ácidos y contundentes.

Durante mucho tiempo, también, a través de las páginas del "Humor de Quino", nos llegaron voces airadas (a veces sin voz) de personajes que opinaron sobre incontables aspectos de la realidad. Quino es su obra, indiscutiblemente, y su obra no es solamente Mafalda.



Sin embargo, rastreando un poco sus últimas declaraciones en algunas notas que le hicieron, lo que más me sorprendió es que, tanto los que preguntan como el que responde (aunque proteste un poco), no pueden dejar de hablar de Mafalda.

"El que ha leído bien a Mafalda sabe perfectamente qué diría ella de Bush y de toda esa gente"[3]. Curioso. No dice qué diría él, pero nos queda claro. Se refugia en Mafalda, porque, según él mismo lo dijo tantas veces, es un híbrido entre el inseguro Felipe y el soñador Miguelito. Y, de la misma manera, se refugió en Manolito para denunciar el capitalismo despiadado, "aunque de barrio", y en Susanita para despreciar el fundamentalismo casamentero. Quizás ese fue el único camino que encontró porque, como él dice

"... uno se ve obligado a hacerlo (...) tener que inventar caminos para que no se note o no me censuren. (...) Pibe, chistes sobre militares, no; sobre el divorcio, no, que atenta contra la familia; ¿sexo?, ni hablar. Toda mi carrera la hice bajo censura"[4]. De todas formas, es evidente que siempre se las ingenió para "no tomar la sopa".

Y hablando de sopa, en una nota que le hacen con motivo de la publicación de *La aventura de comer* [5] (donde Quino, esta vez sin metáforas y sin subterfugios, enfrenta con toda su "voz" las relaciones de poder y las desigualdades sociales), declara que "... este libro no habla sobre el arte culinario, no es livianito; se trata de un texto con trasfondo político-social, como todo lo que yo hago. El título es porque considero que hoy, aunque siempre lo ha sido, comer es una aventura (...). Existe un dibujo en este libro que viene muy bien para todo lo que quiero decir: hay una manifestación de gente con carteles que dicen: 'Tenemos hambre', y la policía está desplegada como para una posible represión. Uno de los policías, en lugar de tener uno de esos bastones largos, tiene un salamín y se lo está comiendo; es decir, que también tiene hambre"[6].

Este comentario me recuerda una página de "Humor de Quino" que leí hace poco en la revista *Viva*, de Clarín. En él, un locutor muy sonriente dice que nuestro país tiene uno de los índices más altos de mortalidad infantil, y después de una catarata de palabras llenas de orgullo (con la sonrisa inalterable), agradece y pide un fuerte aplauso para todos esos niños que dan su vida para que nuestro país figure en los topes de las estadísticas internacionales… Y todos aplauden satisfechos y frenéticos, menos un nene que llora…

Este último Quino, con la sabiduría y los "permisos" que nos dan los años, ataca con todo en sus últimos trabajos, un poco cansado, como lo escuché una vez decir, de ser como un cantautor al que siempre le piden el mismo tema que fue éxito hace 30 años, sin tener en cuenta que compuso y cantó toda la vida. Y también dice: "A veces siento que la gente me reprocha como a un criminal de guerra que hace 26 años maté a 9 personas: los nueve personajes de la historieta. Yo digo que Mafalda es un dibujo, no una persona de carne y hueso. Qué raro es eso, ¿no? Porque a veces me tratan como si fuera un… como si fuera un asesino…"[7].

Para terminar…

Como reflexión final, quizás nos queda decir que Quino está en la cima de su madurez creativa, que sus trabajos nos dan fuerte, en lo más profundo de nuestra sensibilidad, como siempre… Mejor que nunca…

Pero, ¿cómo hacer para "despegarse" de Mafalda? ¿Cómo hacer para que tres generaciones la olviden, después de todo lo que nos dio? Solamente en 10 años de existencia, marcó para siempre, no solamente la cultura argentina o hispanohablante, sino toda la cultura (o por lo menos la occidental) de esta tierra por la que la nena contestataria se preocupaba tanto [8].

Por eso es imposible que Quino sienta que le reprochamos haber matado a Mafalda… Mafalda nunca murió.

Y aunque a él no le guste, no puedo hacer otra cosa que pedirle, como al cantautor del ejemplo:

"Quino… ¡Cantala otra vez!"

Oscar De Majo

[1] Umberto Eco termina su estudio preliminar al primer libro de Mafalda editado en Italia con la siguiente reflexión: "...el universo de Mafalda es el de una América Latina en sus zonas metropolitanas más adelantadas; pero en general es, por muchos aspectos, un universo latino, y esto hace que Mafalda nos resulte

más comprensible que tantos personajes del comic estadounidense; además, Mafalda, en último análisis, es una 'heroína de nuestro tiempo', y no se debe pensar que ésta sea una definición exagerada para el pequeño personaje de papel y tinta que Quino nos propone. Ya nadie niega hoy que el comic (cuando alcanza niveles de calidad) es un testimonio del momento social; y en Mafalda se reflejan las tendencias de una juventud inquieta, (...) de una urticaria moral producida por la lógica de un mundo dividido, de un asma intelectual consecuencia del hongo atómico. Puesto que nuestros hijos se preparan para ser -por elección nuestra- una multitud de Mafaldas, no será imprudente tratar a Mafalda con el respeto que merece un personaje real."

[2] FRATICOLA, Paola L (2008). "Quino, Mafalda y su historia", Buenos Aires, www.imageandart/comics/mafalda/mafalda1.html

[3] CARELLI LYNCH, Guido (2008). "Quino, aquí y ahora", Buenos Aires, *Revista Ñ*, www.revistaenie.clarin.com/notas/2008/04/22/01656077.html

[4] CARELLI LYNCH, 2008.

[5] QUINO. *La aventura de comer*, México, Tusquets, 2007.

[6] ARROQUY, Julieta. "El mundo que Mafalda criticaba no cambió", La Maringa, enero de 2008, http://www.taringa.net/posts/info/1052969/El-mundo-que-Mafalda-criticaba-no-cambió.html

[7] "Especiales del Siglo XX", Buenos Aires, *La Nación*, 2000.

[8] Como dato curioso, en este artículo, que fue concebido para hablar de Quino después de Mafalda, se menciona 44 veces a Quino... Y 88 a Mafalda.

ALQUIMIA POP. UN ACERCAMIENTO A LA OBRA DE RICARDO BARREIRO

EZEQUIEL DELLUTRI

Edición:

TEBEOSFERA (2008, TEBEOSFERA) -2ª EPOCA- 1, VIII-2008

Resumen / Abstract:

Una revisión de la trayectoria de Barreiro como guionista tomando como eje su serie Bárbara.

EX NILO

Primera aparición del personaje en la primera página de esta serie (Skorpio, 55).

Dicen los que saben que cuando Dios creó el universo, lo hizo partiendo de la nada: ni siquiera surgió del aire, porque eso también había que inventarlo. A esto, los teólogos le pusieron un nombre complejo pero que suena bien: creación *ex nilo*. Los simples mortales abrevamos de la originalidad del supremo, porque cuando ideamos algo, lo hacemos partiendo de lo que ha sido creado con anterioridad.

Tal vez parezca que esta clase de teología improvisada no tiene nada que ver con *Bárbara* (1979-1983), la creación del guionista Ricardo Barreiro (1950-1999) y del dibujante Juan Zanotto (1935-2005). Sin embargo, esta serie es una excelente muestra de que el hombre no crea de la nada: no hay nada nuevo en el guión de Barreiro y hay muy poco de novedoso en el resto de su obra, pero sin embargo tiene un atractivo difícil de resistir. Cuando llega hasta nosotros una historieta firmada por Barreiro tenemos la certeza de que nos espera

un relato bien construido, una historia sumamente entretenida y a veces –y con más frecuencia de lo que algunos creen– también un espacio para la reflexión, como en algunos sublimes capítulos de *As de Pique* (1977) o en la sociedad/metáfora de *Ministerio* (1986).

Lo que sigue es un recorrido por los tres principales elementos asimilados por Barreiro en su saga *Bárbara*: la sensualidad del *sexplotation*, los tópicos de la ciencia ficción y la tradición de la mejor historieta argentina.

SEXPLOTATION: LA PROSTITUCIÓN CREATIVA

La presencia exótica y erótica del personaje fue clara desde el primer dibujo de Zanotto.

Aunque el término fue acuñado dentro del ámbito cinematográfico, es posible que ningún otro medio haya utilizado el concepto de *sexplotation* como el cómic. Según Diego Curubeto, el término hace referencia a los filmes que intentan atraer público con escenas de sexo, frente a lo que convendría aclarar que se trata más bien de un erotismo agresivo rayano en cierto humorismo involuntario. El principal cultor del género fue el incatalogable director Russ Meyer. Sus películas escapan a cualquier tipo de clasificación y siguen siendo uno de los puntos más fuertes del cine bizarro, no por su baja calidad, sino por su encadenado permanente de elementos y situaciones absurdas. Una de las cualidades de Meyer fue ensalzar la figura de la actriz Tura Satana, una auténtica amazona perdida en las fauces de Hollywood. En *Faster Pussycat! Kill! Kill!* (1965), donde tres bailarinas exóticas –vaya uno a saber qué quiere denotar ese adjetivo– terminan convirtiéndose en salvajes asesinas, Meyer combina carreras de automóviles, crímenes y personajes bizarros, pero lo que subyuga siguen siendo las curvas de Satana y sus dos compañeras de viaje. Convertidas con el tiempo en películas de culto, los filmes de Russ Meyer distan mucho de ser obras de arte, pero tampoco buscan un interés económico de manera excluyente. Lo que el director propone es un mundo delirante pero creativo, que se rige por sus propias reglas y que destila un estilo propio e inimitable. Es cierto: sin las valkirias devenidas en divinidades de una guerra posmoderna, las historias no serían lo mismo; todo gira en torno a redondeces fruto de *castings* expertos y situaciones de erotismo burdo pero efectivo. Sin embargo, también es cierto que las cintas siguen resultando atractivas por esa construcción de un mundo de hadas pop. Tal vez lo que más nos interesa a nosotros no sea esto, sino algo mucho más superficial: Meyer dibuja a las mujeres mezclando las escotadas supeheroinas de los setenta con las *femmes fatales* del mejor policial negro. Y el resultado... bueno, el resultado destila cómic por todos los fotogramas.

Al mismo tiempo que los norteamericanos se exaltaban con Tura Satana, al otro lado del Atlántico los franceses lo hacían con *Barbarella* (1962). Ya en el plano de la historieta, Jean-Claude Forest sorprendió en la revista para hombres *V* con esta bella viajera intergaláctica que vivía trepidantes aventuras sexuales en planetas donde el ácido lisérgico parecía ser tan popular como la Coca-cola. De nuevo, la combinación de erotismo y aventura resulta exitosa por lo absurda. Es en este personaje donde más claramente encontramos la inspiración de Ricardo Barreiro para crear *Bárbara*. Y sí, querido lector, ya lo dijimos: no se trata de originalidad, sino de asimilación, así que tal vez la concordancia fonética de los nombres no sea mera coincidencia.

Barreiro mismo reconoció que el sexo no era lo más importante en sus historias; sin embargo, está presente en la mayoría de ellas, muchas veces de una manera agresiva y otras de un modo más bien ingenuo, aunque muchas veces es tan sólo el acompañamiento de una historia que se sustenta en otros pivotes.

Un ejemplo de la excelente utilización de la sexualidad en la obra de Barreiro lo vemos en esa extraña metáfora de *Ministerio*, donde la sexualidad se trasforma en una forma de sometimiento utilizada por el poder tiránico, mientras que el vínculo romántico es la representación de la normalidad a la que hay que intentar preservar. Algo de esto ya había plasmado en el guionista en *Slot-Barr* (1977-79), donde en un capítulo final digno de ser analizado con detenimiento, el protagonista viola públicamente a la reina de un planeta de amazonas para demostrar el poder del dominio masculino.

En *Bárbara* el elemento sexual es una constante ya desde el mismo diseño de vestuario de la protagonista, primero con sus clásicos cullotes vaqueros –fruto de la iconografía impuesta por Russ Meyer– y luego con un traje espacial tan ceñido que permiten a Zanotto un estudio de la figura femenina en cada cuadrito –descendiente indudable de la francesísima Barbarella–.

La escena del intento de violación tras su boda, precedente de su huída por el mundo derruido.

Pero Bárbara no siempre es una amazona en la selva porteña; al comenzar el relato, respeta todos los cánones de una joven dispuesta a la burguesía carnal: la noche en la que inicia el relato, Bárbara será sometida a un ritual de *prima nocte* con el jefe del clan. Como no podía ser de otra manera, nuestra heroína siente repugnancia frente al hecho; mata al dominador y huye de su aldea rechazando las convenciones. Bueno, pensarán, eso es feminismo en estado puro. Pero resulta que no, porque lo que Barreiro hace es trasladar a nuestra aguerrida protagonista de un tópico a otro: de la mujer que busca la felicidad en su paraíso burgués a la amazona con poca ropa pero de corazón sensible.

Pese a lo que él mismo pensaba, el planteo de Barreiro es increíblemente machista. Bárbara no es la Nora de *Casa de Muñecas*, sino más bien la Brunilda de *El cantar de los Nibelungos*, la plasmación de todas las fantasías masculinas en torno a la mujer dominante que pese a todo terminará siendo sometida gracias a el sentimentalismo del amor verdadero.

Tal vez lo mejor que podríamos hacer para determinar la importancia de la sexualidad en la obra de Barreiro sería preguntarnos si la historia de *Bárbara* sería fascinante aún sin su físico prominente y sus prendas ínfimas siempre dispuestas a dejar de cumplir su cometido. Cualquiera que haya leído *Bárbara* conoce la respuesta, aunque Barreiro nunca se haya dado cuenta.

LOS TÓPICOS DE LA CIENCIA FICCIÓN: LIBERTAD, LIBERTAD, LIBERTAD

La transformación del escenario de la serie, de un mundo postapocalíptico al espacio sideral.

Ricardo Barreiro lo había demostrado en *Slot-Barr*: conocía la ciencia ficción y tenía muy claro que podía hacer lo que quisiera con el género sin romperlo: parodiarlo, homenajearlo, explotar sus tópicos más comunes o combinarlos para crear nuevos y fascinantes mundos de fantasía científica. Ya Oesterheld había demostrado que la historieta argentina podía dar mucho en este campo con series como *Sherlock Time* (1958-59) y sobre todo, con la saga de *El Eternauta* (1957-76); Barreiro no hizo más que confirmar que en Argentina el género era propiedad casi exclusiva de la historieta.

Existen dentro de *Bárbara* una combinación de tres tópicos de la ciencia ficción que trasforman su argumento en una obra inclasificable: de la sociedad postapocalíptica hasta la *space opera*, pasando antes por la invasión extraterreste, claro. Los tópicos primero se superponen y luego se anulan para permitir que cada uno se desarrolle con libertad y sin restricciones en una progresión que por su misma variedad nunca deja de ser entretenida, como si la historia siempre estuviera al borde del cambio pero nunca perdiese su espíritu aventurero.

Primer tópico: *Apocalipsis now*

Lugares reales y reconocidos de Buenos Aires abundan en las viñetas de *Bárbara*.

Aunque hay unos cuantos antecedentes, la historia de la ciencia ficción en Argentina comienza con la revista *Más allá* (1953-57), célebre bastión del género que puso al toda una generación en contacto con las últimas novedades de Estados Unidos e Inglaterra. Allí descubrió Barreiro los inconmensurables placeres que despertaban las sociedades postapocalípticas al leer serializada la novela *El día de los trífidos* de John Wyndam y, más adelante, algunos relatos de Heinlein sobre invasiones extraterrestres.

No se confunda el lector: el *near future* de los ciberpunks durante la década del ochenta no tiene nada que ver con el futuro propuesto en *Bárbara*. No se trata de un mundo posible anclado a nuestra realidad, sino que Barreiro utiliza el presente como un punto de contraste para su imaginación desmesurada. En *Bárbara*, lo cotidiano aparece como un destello en el paisaje tropical. Señales que, como la estatua de la libertad en *El*

planeta de los simios, indican un origen común entre la ficción y la realidad. El Cabildo, el Obelisco, algunos edificios claramente porteños, una estación de subterráneo: son indicios tramposos, porque más que vincular con la cotidianeidad lo que hacen es establecer diferencias. El mundo ha cambiado más allá de lo imaginable porque se ha internado en las pesadillas de Ricardo Barreiro. Esto le permite al guionista desarrollar su propio sistema de clanes en un retorno al primitivismo, seguramente instigado por la lectura de los grandes antropólogos que tanto le entusiasmaban.

Segundo tópico: Leyendas globalizadas

Tal vez cuando la historia cambia hacia la tópica invasión extraterrestre es cuando se torna más previsible. La ciencia ficción ha dado grandes historias sobre este tema, las mejores de las cuales destacan por su sutileza y originalidad, dos de los elementos de los que Barreiro no hace gala. Su planteo de la invasión por parte de una raza superior, los adrios, tiene todos los elementos propios de este tipo de relatos, con una prolijidad que le impide dejar de caer en cada lamentable lugar común.

La historia de este tipo de narraciones es basta y se remonta a los primitivos textos épicos y legendarios, en los cuales un héroe o un conjunto de guerreros enfrentaban una amenaza que atentaba contra la seguridad de su nación, como sucede en *La Ilíada*, el *Cantar del Mío Cid* o la *Canción de Roldán*. En la ciencia ficción, el país, etnia o región se trasforma en todo un planeta o, porque no, en una raza: la humana. Después de todo, los relatos de invasiones extraterrestres no son otra cosa que las leyendas de los tiempos globalizados.

Bárbara es un claro ejemplo de este tipo de literatura, en el que la resistencia termina alcanzando la victoria no por su poderío, sino por su destreza, ingenio y, sobre todo, por su profunda convicción interior.

Los militares que aparecen en estas viñetas lanzan al lector un mensaje más allá del puro entretenimiento.

Frente al plan de conquista de los adrios, que Barreiro describe con la claridad de un prospecto de electrodoméstico, Bárbara y sus compañeros deciden enfrentar a la raza invasora. ¿De qué manera? Simple: desvelarán la verdad para de este modo detener la invasión.

La resistencia que propone Barreiro va más allá del lema «hasta la victoria siempre», tal vez porque escribió sus guiones en medio del genocidio encarado por la cúpula militar argentina. Luego de los treinta mil desaparecidos, quedó bien claro que la victoria era un horizonte demasiado lejano. Así que la resistencia pasa más por una reivindicación de la lucha que por la búsqueda de un resultado determinado, lo que en última instancia no deja de ser bastante desolador.

Como diría Ernesto Sábato, Bárbara y los suyos encaran una resistencia de derrotados y tal vez en eso resida su éxito. La idea sería brillantemente desarrollada por Barreiro unos años después en Ministerio, donde los protagonistas pelean al margen de cualquier resultado, porque la misma situación los impulsa a hacerlo, pero sobre todo porque es el acto supremo de reivindicación personal.

Tercer tópico: Hace mil millones de años...

Cuando Barreiro se lanza a la aventura espacial se sube al caballo de la imaginación, un animal poderoso que se desboca con facilidad. El reducidísimo mundo en el que vive Bárbara en el primer capítulo se amplía poco a poco para termina estallando en un sin fin de estrellas y planetas. Si Zanotto ya nos había asombrado con una

Buenos Aires sumergida, aquí deslumbra con cosmonaves que lo emparentan con el gigantesco Juan Giménez.

Rayos láser, implantes cibernéticos, niños con poderes telepáticos: la imaginación de Barreiro ha ido sorteando exclusas para ganar una libertad que desborda en este nuevo tópico, hibrido entre la ciencia ficción –con muy poco de ciencia y mucho de ficción– y el más tradicional relato de aventuras.

De la represión a la libertad, así avanza Barreiro por los tópicos. Roza el absurdo pero siempre logra mantenerse misteriosamente en su lugar. Será por eso que fue un gran guionista.

¡NOS ESTAMOS ACERCANDO AL PRIMER PUNTO DE TRASLACIÓN! UNA RUPTURA DE- CONTINUUM ESPACIO TIEMPO LLAMADO SALTO HIPERLUMÍNICO... DE NO SER ASÍ EL VIAJE A ARAQUEMAR DURARÍA TANTÍSIMO..

Bárbara se desprovee de sus ropas 'bárbaras' al subir a una nave, pero sigue mostrando redondeces.

LA HISTORIETA ARGENTINA: UN PROBLEMA CON NOMBRE Y APELLIDO

Ahora bien, Ricardo Barreiro tiene un problema, un problema con dos nombres comunes y un apellido alemán e impronunciable: Héctor Germán Oesterheld. La cuestión es sencilla: Oesterheld fue un guionista a toda prueba, capaz situar a sus personajes en plena guerra civil norteamericana, en el far west o acá a la vuelta, y todo se le daba bien. Hasta se la jugó con una invasión extraterrestre a Buenos Aires, pasando por todos los tópicos del género y salió ganando.

Claro que la obra de Oesterheld tiene altibajos y hay páginas que, afortunadamente, no se reeditarán nunca, pero el talento y la capacidad para demostrar que el medio podía llegar a más bastarían para trasformar al director de la editorial Frontera en un referente tanto dentro como fuera del cómic. Si a eso le sumamos una historia terrible y una desaparición tan incomprensible como dolorosa, tenemos mucho más que una figura emblemática: tenemos un icono cultural.

Las primeras producciones de Barreiro comienzan cuando Oesterheld pasa a vivir en la clandestinidad, perseguido por el totalitarismo del Proceso Militar que aquejaría a Argentina desde 1976 hasta 1984, guerra de las Malvinas incluida. Trabajar bajo la terrible sombra del maestro no era sencillo; había que intentar encontrar un lugar frente a un creador que había encarado con destreza casi todos los temas propios de la historieta.

Y tal vez esta sea una de las principales razones que hicieron que Barreiro no fuese reconocido como debería. En Argentina, hay un solo guionista de cómics: Oesterheld. Detrás, muy por detrás, Robin Wood, Carlos Trillo y quizá, Ricardo Barreiro. Sin embargo, estos tres escritores tienen en su haber historias tanto o más intensas que las ideadas por Oesterheld. Su único e imperdonable pecado parece ser el no haber sido los precursores.

Ahora bien, Barreiro parece haber sido un sujeto bien inteligente, porque en lugar de repudiar o ignorar la obra de Oesterheld, decidió avanzar por el mejor de los caminos: la admiración incondicional y el reconocimiento del talento. Cualquiera que conozca la obra de Barreiro sabe bien que el capítulo final de Ciudad (1979-80) no sólo esconde uno de esos cada vez más escasos momentos de poesía en viñetas, sino que además es un inequívoco homenaje a El Eternauta y un retorno a un Juan Salvo esencial que ni su propio creador logró delinear en la continuación de la famosa historieta. Tal vez de manera más velada, el homenaje continúa en Ministerio y estuvo a punto de cristalizarse en Odio cósmico (1999), una pretendida cuarta parte de El Eternauta de la que sólo se llegaron a publicar tres controvertidos números.

Sin embargo, Bárbara es la obra más claramente oesterheldiana de Barreiro, no sólo por la famosa referencia a El Eternauta que hace uno de sus personajes, sino por la misma esencia de la ambientación e historia.

En la serie Bárbara el héroe de carácter colectivo es también de gran importancia.

En primer lugar, tenemos esa Buenos Aires devastada que tan bien dibujó Zanotto. Resulta inevitable establecer vínculos y darse cuenta de que Barreiro estaba utilizando el mismo recurso que su precursor para lograr el impacto de mostrar escenarios fácilmente reconocibles destruidos por los invasores. En segundo lugar, está el concepto de una invasión programada que intenta la dominación combinando fuerza con ingenio. Por último, hay cierta idea de héroe grupal y un final cósmico que termina de unificar el concepto de ambas obras.

¿Es Barreiro poco original al copiar a Oesterheld? A su favor podemos decir que ha insertado numerosas e interesantes variables que hacen a la obra distinta pese a sus similitudes. En contra, que el desarrollo de personajes y el inolvidable final de Oesterheld inician y clausuran cualquier intento por contar una invasión extraterrestre sobre Buenos Aires. Podríamos iniciar una disertación sobre las virtudes de una y otra obra, intentando determinar cuál de ellas es superior, pero lo cierto es que son obras distintas, que responden a patrones similares pero que han sido elaboradas en circunstancias diferentes y bajo influjos disímiles. Cierto es que Bárbara nunca dejará de ser un homenaje, como su mismo autor lo hizo notar en sus páginas, pero pensar que esto desmerece a la obra es desconocer el latir de la cultura posmoderna; intentar colocar a una sobre la otra no hace más que empobrecer a ambas.

DIOSES Y CREADORES

Que Barreiro no es Dios, eso lo tenemos bastante claro. No crea ex nilo, es verdad, ¿pero eso significa que su obra no debe ser considerada? Lejos de las definiciones académicas, Barreiro hace carne el más puro pensamiento posmoderno al abrevar en todo tipo de fuentes propias de la cultura de masas, sin despreciar ninguna. Tal vez su obra no represente lo más acabado del llamado noveno arte, pero tiene en cambio una extraordinaria virtud: reflejar el pensamiento de su tiempo al configurar un pastiche que tiene un poco de

todo pero a fin de cuentas, no tiene nada de nadie. La realidad de Barreiro funciona al revés de lo establecido por miles de años de mitos y leyendas: no se trata de construir una visión del mundo, sino más bien de superponer muchas cosmovisiones para lograr una en la que prime la diversidad.

La genialidad de Barreiro está en las combinaciones que lograba con sus extrañas mezclas. Como un alquimista pop, Ricardo podía valerse de cualquier cosa para nutrir sus historias.

Y en los tiempos que corren, eso no parece ser poca cosa.

BARBARA DE BARREIRO. GUIA DE EPISODIOS

EZEQUIEL DELLUTRI

Edición:

TEBEOSFERA (2008, TEBEOSFERA) -2ª EPOCA- 1, VIII-2008

GUÍA DE EPISODIOS DE BÁRBARA

Se adjuntan todas las portadas de Skorpio donde están estas historietas.

PRIMERA PARTE

Episodio 01: La tierra de nadie

En una Buenos Aires inundada y selvática, Bárbara Seis va a casarse con su pretendiente, Jorge Cinco, pero antes debe entregar su virginidad al Gran Sacerdote de su clan, *Los merodeadores del peligro*; pero Bárbara lo mata de una cuchillada y luego, abandonada por su pretendiente, huye de la reserva hacía la Tierra de Nadie y la Ciudad muerta.

Episodio 02: En la Ciudad muerta

Los hermanos del Gran Sacerdote, Rubén Cuatro y Rubén Seis, persiguen a Bárbara hasta la Ciudad Muerta. Al ser encontrada por su perseguidores, Bárbara es socorrida y rescatada por Daro, un *shava* o esclavo adrio. La persecución continúa, pero los hermanos Rubén abandonan a su presa al oír el sonido del cuerno de caza de los adrios.

Episodio 03: En poder de los adrios

Ayudados por su avanzada tecnología, los adrios persiguen a los fugitivos hasta hacerlos cautivos, para luego llevarlos a la fortaleza subterránea donde vive Azirro, el líder supremo de la zona, y su hermana Dinia, a quien le es entregada Bárbara para que la adiestre como esclava. Para lograrlo, Dinia somete a la muchacha a los desagradables efectos de la psicoesfera, un instrumento que interfiere los centros emocionales del cerebro produciendo placer o dolor. Al terminar esta sesión de tortura, Bárbara logra liberarse de sus ataduras. Comienza un combate entre Dinia y Bárbara, quien termina empujando a su contrincante dentro de la psicoesfera, lo que termina volviéndola loca. Luego, la protagonista libera a Daro y juntos escapan de la fortaleza subacuática.

Episodio 04: En el clan de los sin miedo

Luego de alejarse de la fortaleza adria, Bárbara y Daro son rescatados por Roberto Cuatro, jefe de caza del clan de *Los sin miedo*, quien los conduce a su aldea. El sumo sacerdote no permite el ingreso de los huéspedes, de manera que el cazador recurre al *Juicio del cuchillo* para validar su posición. En el enfrentamiento, mata al paladín del pueblo, Alfredo Cinco, logrando que los huéspedes sean recibidos en la aldea.

Cuando Bárbara concurre a la cabaña de Roberto para expresar su agradecimiento, los miembros del clan matan al cazador y la hacen cautiva. Será liberada por Daro y juntos escaparán, luego de destruir la aldea.

Episodio 05: En la garras de la bestia

Bárbara y Daro descubren una partida de caza del clan de *Los merodeadores del peligro*, al que antiguamente perteneciera la protagonista, que ha sido diezmada por la Bestia, un ser monstruoso que ataca a aquellos hombres que permanezcan fuera de los límites de su aldea al caer la noche. Dispuesta a vengar la muerte de su amigo Enrique Uno, Bárbara parte junto con Daro hacia la guarida de la bestia. Luego de luchar, los dos amigos logran vencer al monstruo, que resulta ser un enorme robot.

Episodio 06: En contra del soldado

Un grupo de soldados adrios es enviado a la Tierra con el fin de realizar ejercicios de entrenamiento. Al llegar, hacen prisioneros a Bárbara y Daro. Al caer la noche, uno de los soldados intenta abusar de la protagonista, pero es salvada por un minidrag, pequeño reptil volador cuyo veneno mata en pocos segundos. Con la ayuda de este animal, logran recuperar su libertad.

Episodio 07: En las puertas de la nada

Bárbara y Daro recogen algunas manzanas para alimentarse. Pero, al igual que muchas de las especies terrestres, el fruto ha mutado produciendo efectos similares a los del sdrial, una poderosa droga de origen adrio. Los protagonistas se recuestan a descansar y entran en un estado de delirio, contactándose telepáticamente con un radioprograma cerebral adrio que los orientará durante sus alucinaciones. Una extraño personaje llamado Wimp los ayuda a transformar todo lo deseen en realidad. De este modo, Bárbara conoce el origen de las estrellas y recorre los lugares más hermosos del universo. Cuando le toca el turno a Daro, manifiesta que su único deseo es estar con Bárbara. Pero de pronto, el color de la piel de Daro cambia y el muchacho comienza a sentirse enfermo. Wimp les comunica que está intoxicado a causa de una sobredosis de sdrial. La única forma de salvarlo es el magnantídoto, imposible de obtener en la Tierra, por lo que Daro muere en brazos de Bárbara.

Episodio 08: En la soledad del peligro

Azirro, líder supremo de los adrios, conduce una partida caza cuyo objetivo es dar muerte a los nativos que se encuentren fuera de las reservas. Azirro se enfrenta con los hermanos Rubén utilizando un arma que no está permitida por el Código Vira, un reglamento adrio para la caza de nativos. Bárbara, que ha contemplado todo desde la copa de un árbol, intercede a favor de los hermanos Rubén, asesinando a Azirro de una puñalada y luego escapando.

Episodio 09: En la piedra de la muerte

Bárbara mata a Rubén Cuatro cuando intenta abusar de Claudia Siete, perteneciente al clan de *Los vencedores de la muerte.* La muchacha había sido capturada con el propósito de ser entregada como sacrificio a la bestia junto con su compañera Julia Seis, que aún continúa en poder del clan *Los merodeadores del peligro.* Para rescatarla, Claudia y Bárbara construyen un muñeco de la bestia al que atan a una barcaza, con el cual asustan y hacen huir a los hombres que intentaban realizar el sacrificio. Sólo Rubén Seis se da cuenta del engaño, pero es detenido por Bárbara, que lo asesina de una puñalada.

Episodio 10: En reemplazo de Azirro

Vanio, hijo de Azirro, es enviado a la Tierra en reemplazo de su padre. En la base adria se encuentra con su tía Dinia, que será derivada a Deeram Viga, una base adria donde la tratarán a causa de las lesiones psicológicas sufridas al ser sobreexpuesta a la psicoesfera. Vanio ofrece una recompensa por la capturar de Bárbara, quien es atrapada e interrogada por el nuevo supremo. Cuando la protagonista le cuenta lo sucedido con Azirro, Vanio comprender que su padre había trasgredido las normas del Código Vira, por lo que decide darle a Bárbara la oportunidad de defenderse en un duelo justo. Bárbara vence a Vanio luego de un breve combate, pero, enamorada del adrio, lo besa y huye.

Episodio 11: En el gran paraíso

Bárbara se topa con una tropa adria que ha capturado a varias nativas. Infiltrada en la nave que trasporta a las cautivas, Bárbara desembarca en una base adria y logra averiguar que las mujeres serán llevadas al Gran Paraíso, sitio

en donde los adrios las someten a todo tipo de humillaciones sexuales. La protagonista logra liberar a las nativas cautivas y juntas logran apoderarse de la base.

Episodio 12: En la senda de la verdad

Dueñas de la base adria, Bárbara y las rebeldes encuentran, en un pequeño calabozo, a Frodo, un viejo adrio que se ha rebelado contra el imperio. Frodo les cuenta a las nativas la historia de los adrios, una de las razas más antiguas del universo. Los adrios desarrollaron una técnica de conquista que consta de varios pasos:

1) Mediante la proyección de campos electromagnéticos, se altera el eje de rotación del mundo atacado, lo que genera cambios en el clima y en la geografía, logrando volver a la civilización a su estadio primitivo.
2) Se introducen mitos y tabúes con el fin de lograr el dominio absoluto de los nativos. Con este fin liberan a las bestias que siembran el terror entre los nativos. Luego, secuestran algunos nativos que son trasladados a las naves e instruidos, por medio de la cámara de psicoadaptación, sobre las leyes que deberían regir a los futuros clanes. Una vez terminado este proceso, los nativos son devueltos a su planeta, donde establecen las leyes de los clanes y de las reservas. Por medio de estas normas, los adrios propician los conflictos entre las tribus para evitar uniones peligrosas. También se instituyen varias normas: la ley de caza, que impide el desarrollo agrícola y comercial; la ley de adoración a la bestia, que propicia la aceptación de valores y hechos inexplicables, lo que favorece el futuro desembarco de los adrios; la ley de la nueva lengua, por medio de la cual lo nativos deben aprender el idioma de los adrios olvidando el propio y perdiendo, de este modo, su cultura.
3) Se produce el desembarco de los primeros adrios, encargados de controlar el crecimiento de los nativos por medio de las incursiones de caza. Estas incursiones tendrán como único fin desmoralizar a los nativos, haciendo que se consideren inferiores.
4) Los adrios generaran una gran epidemia que arrasaría con la mayoría de los nativos, luego de lo cual se presentarían personalmente en los clanes llevando vacunas para liberara a los sobrevivientes de una muerte evidente. Después, se abolirán las leyes de la bestia y se mejorará la calidad de vida de los nativos para que sirvan a los adrios con agrado, puesto que los considerarán superiores.

Conscientes del plan, Bárbara, Frodo y las nativas deciden intentar liberar a la tierra de su inminente sometimiento.

SEGUNDA PARTE

Episodio 13: Persecución implacable; 14, 09-80

Los adrios sobrevivientes del ataque de Bárbara y las nativas logran contactarse con la zona central de control adrio. Vanio se pone al frente de una cuadrilla de naves dripsas para intentar detener a los rebeldes. Al lograr establecer comunicación con ellos, Vanio comprende que Bárbara está a abordo y se vuelve contra sus propios hombres, eliminando a dos naves antes de ser derribado.

Aliviados a causa de las bajas producidas por Vanio, Frodo enviste la nave restante y realiza un aterrizaje de emergencia. El grupo rebelde continúa la huida a pie, perseguido por los anfibios con lopsas rastreadoras. Cuando en enfrentamiento es inminente, los rebeldes logran evadirlos ingresando en una reserva.

Episodio 14: Rebelión en la espesura

Libre de los adrios, el grupo rebelde se enfrentan a una partida de casa del clan *Los destripadores de caimanes*. El jefe de caza lleva a Bárbara y a sus compañeros a la aldea, donde son interpelados por el sacerdote, que termina aceptándolos como huéspedes por temor a sus poderosas armas. Cuando los rebeldes se retiran, el sumo sacerdote elabora una infusión con flores de adormidera, un somnífero poderoso, y convida al grupo rebelde con este brebaje. Todo el grupo toma el té, excepto Bárbara y Frodo, que habían salido a cazar.

Frodo y Bárbara son conducidos al interior de una empalizada, donde se encuentran con sus compañeras y con los miembros de la partida de caza del clan, quienes han sido encerrados allí porque su líder, Andrés Cuatro, ha tenido problemas con el sacerdote.

Durante la noche, Bárbara logra eliminar a los guardias con la ayuda de un minidrag. Luego de derrotar a los líderes, Bárbara pide a Frodo que les cuente la verdad a los habitantes del clan.

Episodio 15: El retorno de la bestia

Ladiuz, el nuevo supremo adrio, decide oponerse con firmeza a la rebelión que se está gestando en la Tierra. Para hacerlo, ordena construir nuevas y más poderosas bestias, las cuales son enviadas a atacar la reserva de *Los destripadores de caimanes*, clan que gracias a la prédica de Frodo y Bárbara se ha convertido en el núcleo rebelde.

Ante la superioridad numérica de las bestias, Bárbara y sus compañeros se ven obligados a huir y finalmente, son rescatados por una misteriosa embarcación capitaneada por un ser enmascarado.

Episodio 16: El reino demente I

A bordo del barco, Bárbara y sus compañeros se ven obligados a despojarse de las armas, quedando a merced de sus misteriosos salvadores, quienes los conducen hasta un enorme árbol mutante en la copa del cual encuentran un pueblo. Allí, el capitán del barco se dará a conocer, resultado ser Dinia, la hermana de Azirro. Junto con otros enfermos mentales, Dinia había producido un motín en la base de recuperación Virma-8. Luego de escapar, llegan hasta el árbol mágico que les provee de todo lo que necesitan, aunque para lograrlo deben torturarlo, disparándole a las ramas. Gracias sus poderes psíquicos, Bárbara descubre que en realidad el árbol se niega a generar las drogas que sus huéspedes le piden.

Episodio 17: El reino demente II

Ladiuz envía una escuadra de naves al árbol con el propósito de destruir a los rebeldes. Cuando el ataque comienza, Bárbara y los suyos emprenden la huida guiados por el árbol, que envía mensajes psíquicos a la heroína, indicándole hacia donde debe ir. Finalmente, se aferran a esporas gigantes y se dejan caer. Dinia intenta impedir la huida disparándoles, pero es detenida por el árbol y muere aplastada por una de sus ramas.

Una de las naves adrias logra hacer fuego sobre la espora en la que viaja Andrés Cuatro, matándolo al instante. El árbol venga su muerte destruyendo la nave con una de sus ramas, aunque no puede evitar ser destruido por el resto de la flota adria.

Episodio 18: Viajero estelar

Luego de alejarse del árbol mutante, Bárbara, Silvia y Frodo, ocultos en el pantano, ven estrellarse una extraña nave llamada Albert Einstein. Gracias a sus poderes psíquicos, Bárbara percibe la presencia de un ser humano. Los rebeldes entran a la nave y rescatan a Ernesto Medina, un cosmonauta que partió de la Tierra en el 1997 con el fin de alcanzar Alfa Centauro. Debido a un accidente, la misión fue abortada y el Albert Einstein emprendió el regreso. El resto de los tripulantes murieron al fallar los sistemas de hibernación. El sobreviviente habla un lengua que los nativos llaman idioma antiguo, porque es distinto al que les enseñan los sacerdotes.

Episodio 19: Refugio submarino

Ernesto medina, el sobreviviente del Albert Einstein, es informado de la situación en la que se encuentra la Tierra. Luego de rescatar de la nave los equipos de supervivencia, Ernesto y los rebeldes recorren la ciudad inundada. El viajero les dice que se trata de Buenos Aires y que el idioma antiguo es, en realidad, el castellano rioplatense. Dispuesto a encontrar armas con las cuales comenzar un movimiento de resistencia, Ernesto bucea por la ciudad, dando por casualidad con un refugio donde establecer la base de la resistencia: la estación Plaza Italia de la línea D de

subterráneos. Los cuatro rebeldes descienden a la estación y se enfrentan a un monstruo gigante que devora a Silvia antes de ser aniquilado.

Episodio 20: Historia de un fusil

En un planeta adrio, Ladiuz se encuentra con el coronel Wanghiz, vinculado a la inteligencia adria, con el fin de informarle sobre situación en la Tierra.

Ladiuz le pide al coronel que considere la posibilidad de alterar la estrategia de invasión, permitiéndole utilizar a los krigios clónicos para detener la rebelión. Finalmente, el coronel se compromete a considerar la sugerencia de Ladiuz.

Episodio 21: Expansión

Junto a un grupo de rebeldes, Bárbara y Enrique atacan uno de los refugios de las bestias. Luego de neutralizarlas, llevan los restos de los robots a Frodo, quien reconstruye una de las bestias y la pone bajo el control del grupo rebelde.

Bárbara y Enrique recorren los diferentes clanes, demostrándoles que el monstruo es sólo una máquina y explicándoles el plan de invasión adrio, reclutando de este modo nuevos miembros para la resistencia. Pero los invasores, conscientes de la rebelión que se está gestando, envían una patrulla para detenerlos. Durante el enfrentamiento, Enrique destruye la bestia para salvarle la vida a Bárbara.

Episodio 22: Atacan los krigios

Una enorme tropa de krigios clónicos desembarca en la base adria. Durante la noche, arrasan un clan que no forma parte de la resistencia, asesinando a todos sus habitantes. Luego secuestran a una rebelde, quien es torturada en la psicoesfera y rebela la ubicación de la base de la resistencia. Los disidentes logran escapar a tiempo gracias a una percepción psíquica de Bárbara que les advierte del peligro.

Episodio 23: Mutación decisiva

Los exploradores rebeldes observan como la tropa de krigios se dirige hacia el clan de *Los luchadores del pantano*. Enrique, que ha establecido una relación amorosa con Bárbara, parte al frente de un pequeño ejército para ayudarlos.

Mientras Bárbara recorre la aldea, ve a dos niños jugando junto al río. En el agua, dos caimanes luchan ferozmente. Bárbara se dispone a sacar a los pequeños de allí, pero ellos le manifiestan que los caimanes están bajo su control telepático.

Al saber esto, Frodo y Bárbara reúnen a los niños y atacan a los krigios con los caimanes, salvando a Enrique y a los miembros del clan.

Episodio 24: El gran barco fluvial

Mientras los adrios esperan la decisión del alto mando para abandonar la estrategia de conquista, los rebeldes elaboran una nueva táctica: construyen un barco, El Libertad, utilizando los viejos motores de locomotoras a vapor y confeccionan algunas bombas de profundidad con viejos barriles y cargas militares.

Simultáneamente, Ladiuz recibe la autorización para abandonar la estrategia de conquista y atacar directamente a los nativos. El combate comienza y los rebeldes logran salvar sus vidas combinado la fuerza del braco, las cargas de profundidad y los supercaimanes, aunque Enrique Medina es herido de muerte durante el combate.

Episodio 25: Ataque submarino

Debido al cambio drástico en el accionar adrio, los rebeldes deciden atacar inmediatamente las base imperial. Aprovechando el factor sorpresa, camuflan El libertad y lo llevan hasta las cercanías de su objetivo. Una vez allí, la base adria es bombardeada con barriles. Cuando los adrios pretenden escapar en las lindras, los rebeldes las hacen explotar. Ladiuz ordena a los buzos que ataquen, pero terminan siendo devorados por los supercaimanes.

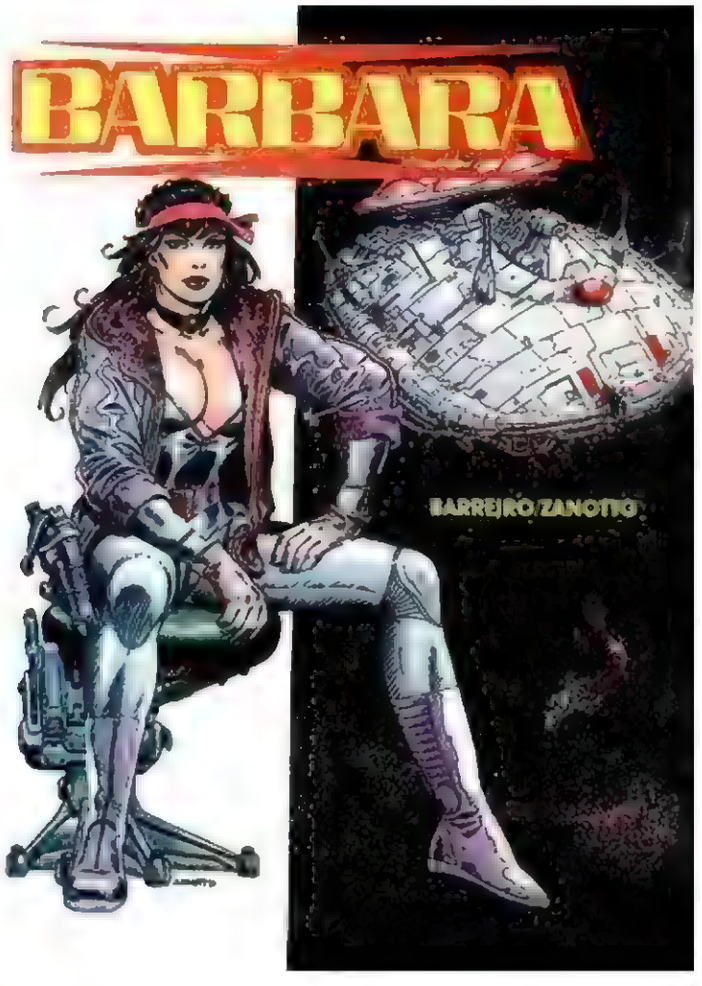
Finalmente, la base adria explota; sólo se salvan Ladiuz y un soldado que huyen en una nave espacialmente preparada para casos de emergencia.

Episodio 26: Represalia total

Mientras que Ladiuz huye a la base adria situada en el norte del continente, Bárbara y los rebeldes preparan una nueva estrategia: los adultos se dispersarán por los pantanos mientras que los niños, Frodo y Bárbara se embarcarán en El Libertad a espera del contraataque adrio.

Antes de lo previsto, las lindras bombardean las aldeas. Una de las naves detecta El libertad e intenta destruirlo antes de que logre guarecerse, pero los poderes telekinéticos de una de las niñas logran salvarlo.

TERCERA PARTE



Episodio 27: La última esperanza

Mientras el barco recorre el océano, los niños logran conectarse con los axuris, una raza que vive en el planeta Araguevar. También allí los adrios intentaron llevar adelante su plan de colonización, pero lograron vencerlos gracias a un cristal viviente que amplificó sus poderes mentales. Aunque los adrios intentan contraatacar, sus naves no pueden volver, porque los niños axuris mantienen un campo de fuerza psíquico alrededor del planeta. Para lograr una victoria total, los niños terrestres y los axuris deben reunirse en torno al cristal viviente y potenciar sus poderes.

Episodio 28: Un pasaje a Araguevar

Bárbara, Frodo y los niños deciden dirigirse hacia la base norte de los adrios con el fin de robar una cosmonave para llegar a Araguevar. Con sus poderes psíquicos, los niños hacen estallar parte de la base. Aprovechando la confusión que esto produce, los rebeldes ingresan y roban una nave, aunque Bárbara es gravemente herida por uno de los guardias adrios.

Episodio 29: La bestia estelar

Ya en la nave, uno de los niños, llamado Marcelo, logra curar a Bárbara gracias a sus poderes psíquicos. Luego, los niños entran en estado de hibernación evolutiva, por lo que Frodo y Bárbara quedan a cargo de la nave.

Un enorme monstruo espacial, el nostromo, se aferra a la nave dispuesto a convertirla en su alimento. Para poder digerirla, el monstruo espacial hace un agujero en el casco por el cual ingresan los voriuz, simbiontes del nostromo que devoran la materia orgánica. Bárbara y Frodo logran detener el primer ataque de los voriuz. Están esperando el segundo cuando una nave extraña ataca con su poderoso rayo al monstruo intergaláctico.

Episodio 30: La nave y la eternidad

Los tripulantes de la nave desconocida se ponen en contacto con Bárbara y Frodo. Astria, el comandante, les cuenta que pertenecen a la raza brundia, cuyo principal objetivo es la búsqueda de la sabiduría y se ofrece para ayudarlos a reparar la nave. Mientras que los robots realizan los arreglos, Bárbara y Frodo visitan la nave brundia. Allí, Astria les rebela la verdad: todos los tripulantes murieron a causa de un campo radioactivo, pero la computadora central de la nave los reconstruyó artificialmente. Dueños de la eternidad, los brundios se han impuesto la misión de resolver todos los enigmas del universo antes de retornar a su hogar.

Episodio 31: Cazador de recompensas

La cosmonave de Bárbara y Frodo es interceptada por un destructor ligero que les ordena detenerse. Los rebeldes intentan huir, pero su nave es demasiado lenta y son abordados por un grupo de krigios clónicos adaptados para el combate espacial. Bárbara y Frodo luchan contra ellos, pero finalmente son capturados por la amazona Ara y su robot ayudante Rot. Cuando Ara ve a Bárbara, manda liberarla inmediatamente. Ara es una caza recompensas enviada por los adrios para capturar a los rebeldes, pero sus principios de amazona le impiden oponerse a Bárbara, por lo que se une a su lucha.

Episodio 32: Jaque al Flashblad

Antes de conocer la verdadera situación de los rebeldes, Ara había enviado un mensaje a los adrios indicándole en qué lugar se encontraban. Para evitar el ataque, llevan adelante una estrategia diseñada por Frodo: al llegar los adrios, destruyen la nave rebelde haciéndoles creer que todos sus tripulantes han muerto pero, en realidad, los niños, Bárbara y Frodo se encuentran escondidos en el Shakatak, la nave de Ara. Al ser informado de lo sucedido, el capitán Brukker, comandante de la nave adria Flashblad, ordena una inspección completa al Shakatak. Mientras que algunos soldados adrios revisan el destructor, Ara trasborda a la nave adria llevando consigo las cajas negras con el fin de realizar un informe al capitán Brukker. Bárbara, disfrazada de tripulante del Shakatak, logra evitar que los adrios descubran la presencia de los niños en la nave. Luego de escuchar el informe, Brukker envía a Ara nuevamente a su nave a espera de una decisión definitiva. Pero una vez en el Shakatak, los rebeldes emprenden la huida. Cuando el capitán Brukker intenta perseguirlos, la nave estalla: las supuestas cajas negras eran, en realidad, bombas protónicas.

Episodio 33: El planeta olvidado

A causa de la explosión del Flashblad, la nave rebelde sufre algunos inconvenientes al realizar el salto hiperlumínico, por lo que deciden descender en Endor III, un planeta habitable pero prácticamente olvidado que ha sido arrasado por la guerra. Por la noche, Bárbara observa una violenta contienda, pero no puede intervenir porque se trata sólo de imágenes fantasmales. Finalmente, Frodo y Bárbara descubren que las extrañas apariciones son proyecciones holográficas que los últimos sobrevivientes de Endor III dejaron como testimonio de la violencia que había destruido a su mundo.

Episodio 34: El Ángel

Guiada por los niños, la Shakatak se dirige hacia un extraño planetoide. Frodo, Rot y Bárbara comienzan la exploración del lugar. Al aproximarse a unas grutas, descubren las huellas dejadas por un traje espacial. En ese momento, la Shakatak se retira misteriosamente del planeta. Los exploradores continúan su periplo, hasta que ven a un hombre y comienzan a perseguirlos, para terminar cayendo en una emboscada adria. Rot se sacrifica para salvar a Bárbara, pero esto no impide que los adrios continúen con su ataque, aunque finalmente son derrotados gracias a la intervención del Ángel, un ex guerrero adrio que abandonó a los invasores y vive desde entonces en el planetoide.

Episodio 35: Ciberland

Bárbara, Frodo y el Ángel abandonan las grutas subterráneas para intentar para encontrarse nuevamente con Ara y Wenda, quienes les explican que debieron abandonarlos cuando percibieron la presencia de una nave adria a la que luego lograron derribar.

La Shakatak zarpa nuevamente, pero esta vez es perseguida por un crucero liviano de origen adrio. Para evadirlo, el Ángel la pide a Ara que le entregue el dominio de la nave, pero como Ara se niega, el Ángel debe contarle su origen: fue parte de los Ukas, una casta perteneciente a los comandos especiales adrios. Luego de este alegato, Ara le permite de mala gana manejar la nave. El Ángel lleva la Shakatak hasta un campo de asteroides, logrando derribar la nave enemiga.

Los rebeldes deciden dirigirse al planeta Ciberland del sistema Calibán, una suerte de desarmadero espacial, para encontrase con Alan, un viejo camarada de armas del Ángel. Allí esperan encontrar una nave con la cual terminar su viaje.

Al llegar a Ciberland, Alan les muestra una nave que él mismo ha preparado para enfrentarse con los adrios.

Episodio 36: El principio del fin

Una vez comenzada la travesía, Alan les muestra las virtudes de la nave, dentro de las cuales se encuentra el poseer dos cazas ligeros llamados avispas I.D.A. Cuando los rebeldes deciden avanzar por la ruta que va hacia las ruinas diamantíferas del sistema Palidón, un crucero adrio les pide identificación. Alan le envía información falsa, pero de todas formas lo obligan a desviarse de su recorrido. Los rebeldes deciden continuar su camino sin hacer caso a la orden y se enfrentan con una nave adria, a la que destruyen sin previo aviso. Inmediatamente, los adrios contraatacan con una flota liviana. El Ángel y Alan logran vencerla piloteando los cazas interestelares. Cuando intentan retornar a la nave, un supercrucero adrio surge desde el punto de salida del hiperespacio lumínico.

Episodio 37: Las puertas de Edén

Ante la amenaza del supercrucero, el Ángel y Alan se inmolan para destruir la nave y salvar a los rebeldes, quienes continúan su camino hacia Araguevar perseguidos por la flota imperial adria. Cuando todo parece perdido, una de las niñas con poderes telekinéticos les dice que sus compañeros han logrado ayudar a los axuris a ampliar el campo de fuerza que rodea al planeta, por lo que están dentro del escudo protector. Ángela guía a la nave hasta el lugar de reunión y les revela que existen otras cinco ramas de la humanidad galáctica que se encontrarán allí para dar el próximo salto evolutivo.

Al aterrizar, los niños se dirigen a Ilum, el templo donde se encuentra el cristal viviente. Antes de separase de los rebeldes, Ángela manifiestas que todos los niños se unirán en un solo ser para nacer en otro universo. Pero antes, eliminarán a todos los miembros de la raza adria, incluido el rebelde Frodo. Finalmente, Ángela le dice a Bárbara que heredará la tierra y que será el único testigo de la gran metamorfosis.

Inmediatamente después de la partida de Ángela se produce un gran cataclismo. Bárbara se transfigura hasta convertirse en una nueva Eva que recorre un nuevo Edén con su Adán, Enrique Medina.

Muñiz, agosto de 2008.

TABLA DE EPISODIOS Y SU PRIMERA EDICIÓN:

PRIMERA PARTE		
01 - EN LA TIERRA DE NADIE	**Skorpio Gran Color núm. 55**	**Septiembre 1979**
02 - EN LA CIUDAD MUERTA	**Skorpio Gran Color núm. 56**	**Octubre 1979**
03 - EN PODER DE LOS ADRIOS	**Skorpio Gran Color núm. 57**	**Noviembre 1979**
04 - EN EL CLAN DE LOS SIN MIEDO	**Skorpio Gran Color núm. 58 (especial 5º Aniversario)**	**Diciembre 1979**
05 - EN LAS GARRAS DE LA BESTIA	**Skorpio Gran Color núm. 59**	**Enero 1980**
06 - EN CONTRA DEL SOLDADO	**Libro de Oro Skorpio Gran Color núm. 6**	**Febrero 1980**
07 - EN LAS PUERTAS DE LA NADA	**Skorpio Gran Color núm. 60**	**Marzo 1980**
08 - EN LA SOLEDAD Y EL PELIGRO	**Skorpio Gran Color núm. 61**	**Abril 1980**
09 - EN LA PIEDRA DE LA MUERTE	**Skorpio Gran Color núm. 62**	**Mayo 1980**
10 - EN REEMPLAZO DE AZIRRO	**Skorpio Gran Color núm. 63**	**Junio 1980**
11 - EN EL GRAN PARAISO	**Skorpio Gran Color núm. 64**	**Julio 1980**
12 - EN LA SENDA DE LA VERDAD	**Skorpio Gran Color núm. 65**	**Septiembre 1980**
SEGUNDA PARTE		
13 - PERSECUCION IMPLACABLE	**Skorpio Gran Color núm. 69**	**Marzo 1981**
14 - REBELION EN LA ESPESURA	**Skorpio Gran Color núm. 70**	**Abril 1981**
15 - EL RETORNO DE LA BESTIA	**Skorpio Gran Color núm. 71**	**Mayo 1981**
16 - EL REINO DEMENTE I	**Skorpio Gran Color núm. 72**	**Junio 1981**
17 - EL REINO DEMENTE II	**Skorpio Gran Color núm. 73**	**Julio 1981**
18 - VIAJERO ESTELAR	**Skorpio Gran Color núm. 74**	**Agosto 1981**
19 – REFUGIO SUBMARINO	**Skorpio Gran Color núm. 75**	**Octubre 1981**
20 – HISTORIA DE UN FUSIL	**Skorpio Gran Color núm. 76**	**Noviembre 1981**
21 - EXPANSIÓN...	**Skorpio Gran Color núm. 77**	**Enero 1982**
22 - ATACAN LOS KRIGIOS	**Libro De Oro Skorpio Gran Color núm. 9**	**Febrero 1982**
23 - MUTACIÓN DECISIVA	**Skorpio Gran Color núm. 78**	**Marzo 1982**
24 - EL GRAN BARCO FLUVIAL	**Skorpio Gran Color núm. 79**	**Abril 1982**
25 - ATAQUE SUBMARINO	**Skorpio Gran Color núm. 80**	**Mayo 1982**
26 - REPRESALIA TOTAL	**Skorpio núm. 81**	**Junio 1982**
TERCERA PARTE		
27 - LA ÚLTIMA ESPERANZA	**Skorpio núm. 84**	**Septiembre 1982**

28 - UN PASAJE A ARAGUEVAR	**Skorpio núm. 85**	**Octubre 1982**
29 - LA BESTIA ESTELAR	**Skorpio núm. 86**	**Noviembre 1982**
30 - LA NAVE Y LA ETERNIDAD	**Skorpio núm. 87**	**Diciembre 1982**
31 - CAZADOR DE RECOMPENSAS	**Skorpio núm. 88**	**Febrero 1983**
(A partir de aquí con guión y dibujos de JUAN ZANOTTO)		
32 - JAQUE AL FLASHBLAD	**Skorpio núm. 89**	**Marzo 1983**
33 - EL PLANETA OLVIDADO	**Skorpio núm. 90**	**Abril 1983**
34 - EL ANGEL	**Skorpio núm. 91**	**Mayo 1983**
35 – CIBERLAND	**Skorpio núm. 92**	**Junio 1983**
36 - EL PRINCIPIO DEL FIN	**Skorpio núm. 93**	**Julio 1983**
37 - LAS PUERTAS DEL EDEN	**Skorpio núm. 94**	**Agosto 1983**

AS DE PIQUE. EL CIELO ASESINO
ANTONIO SANTOS

Edición:

TEBEOSFERA (2008, TEBEOSFERA) -2ª EPOCA- 4, 18-X-2009

Reseña:

AS DE PIQUE (2009, DOLMEN)

Sección:

La voz en la planicie, 8

AS DE PIQUE. El cielo asesino

La tripulación de la fortaleza volante B17 "As de Pique" comparte los momentos más crudos e insensatos de los raids que castigaron la Alemania nazi, contribuyendo a la caída del "milenario" III Reich. El horror de la contienda trabaja en sus distintos caracteres con diverso grado de intensidad, llevándoles hasta una conclusión no carente de poesía.

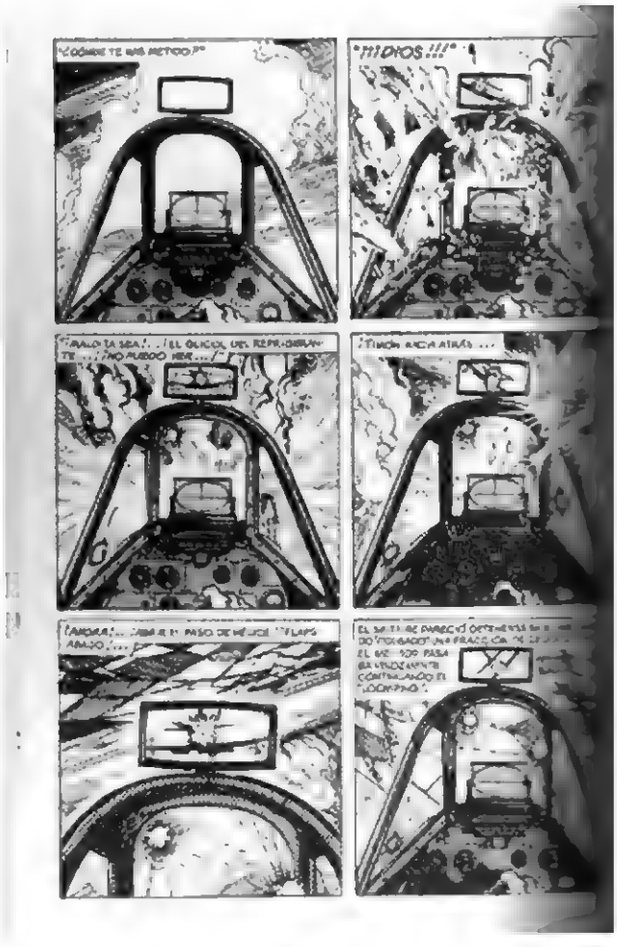
"Hacía mucho rato que la D.C.A. había callado. Sin duda, nuestros cazas estaban allá arriba, pero los grandes bombarderos no parecían notrarlo. El inmenso vals de fuego cubría la ciudad de Norte a Sur y de Este a Oeste (...). Hospitales y lazaretos se hundían en un huracán de escombros y de llamas, donde el fósforo devoraba en sus camas a los enfermos que no habían podido huir. Los amputados trataban de levantarse para escapar del infierno..."

LOS PANZERS DE LA MUERTE,
SVEN HASSEL

La obra de RICARDO BARREIRO y JUAN GIMÉNEZ está mucho más cerca del realismo desmitificador del *STALINGRAD* de JOSEPH VILSMAIER que de las maniqueas *alegorías galantes* de *MEMPHIS BELLE* (MICHAEL CATON-JONES) o aun *PEARL HARBOR* (MICHAEL BAY). Ambos han procurado ser lo máximamente objetivos, sin marcar con estridencia su preferencia por un bando, ciñéndose al drama humano, esperando reflejar que los no combatientes

pueden ser tan víctimas del agresor como del agredido. No es una historia de héroes, sino de hombres que, cumpliendo con su deber, pueden alcanzar el heroísmo. Han pasado a través del marasmo de consignas, banderas agitadas y símbolos, evitando recrear estereotipos heroicos de perfiles planos y mitos de la propaganda, de las poses de arrojo de cartón piedra, para hablar del miedo, la furia, la locura, la insensatez, la tragedia. En esto último han volcado su interés de forma constante, buscando darle distintos aspectos para que permeabilice en la atención del lector de un modo u otro. Y ponen un rostro al enemigo, como evidencia las dos entregas de *EL JUEGO DEL GATO Y EL RATÓN*.

También han tratado de dejar bien claro que una guerra puede tener un vencedor, pero quien realmente consigue la victoria es el Jinete del Apocalipsis. Como una bestia mitológica, o una de esas aberraciones del CAOS de MICHAEL MOORCOCK, la Guerra abre sus fauces tragándose ingente cantidad de víctimas, paladeando su agonía y terror. Cada poco agita a las masas para saciar su apetito.



La estructura de *As de Pique*, compuesta de veintitrés historietas de unas diez páginas de extensión cada una, recuerda a esos viejos cuadernos de *HAZAÑAS BÉLICAS* (también tiene algo de serial a lo *2000 AD*) donde, grosso modo, se intentaba mezclar la reflexión al estilo de *SIN NOVEDAD EN EL FRENTE* (ERICH MARIA REMARQUE) con las proezas propagandísticas MADE IN HOLLYWOOD, en la cual también cae *SALVAR AL SOLDADO RYAN* (¿alguien se cree ese argumento?), películas salpicadas de un "costumbrismo bélico" donde el enemigo no pasa de ser un muñeco de tiro al blanco con un cerebro saturado de una perversa ideología que vomita junto con cada sílaba, fanático irreductible (que los hay, claro que sí).

En estas historias, Barreiro y Giménez también buscan comparar la situación emocional de cada tripulante del B17 al encarar sus misiones, hombres que tratan de *ahuecar la mente* ante el horror que están a punto de desencadenar, y cómo las secuelas les condicionan afectándoles, dejándoles indiferentes, endureciéndoles.

Se "cuelan", además, en el "otro bando" (tarea harto peligrosa: podrían etiquetarles de "simpatizantes", como le ocurrió a ARNOLD SCHWARZENEGGER con su proyecto del piloto de caza que luchaba por su país, no por los nazis, y que los estudios le tumbaron) reflejando los sentimientos del piloto en su caza, eligiendo ejemplos que desdibujan al monstruo del panfleto, mostrando que está emparedado entre un deber con su patria, espoleado por una ideología abominable, y los ataques de un enemigo que devuelve, con intereses, lo que en un principio recibieron. Pero los autores nunca nos dejan olvidar que, por encima de todo esto, respira la Guerra, manipulando los cordeles de los títeres en liza, revelándola como una superestructura o arquitecto complacido por el curso de los acontecimientos, sin decantarse por ningún bando, porque ambos sirven a su fin.

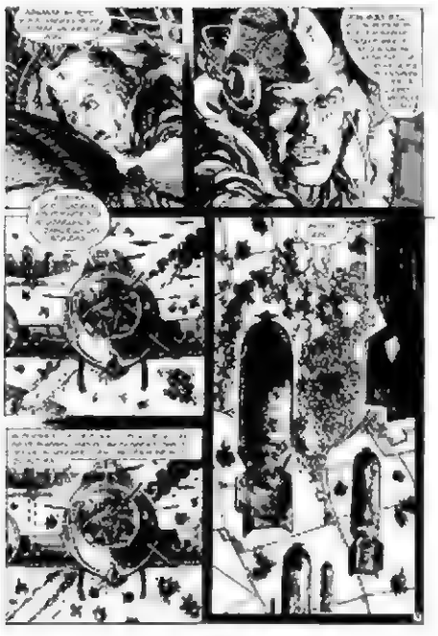
TRABAJO DE DEMOLICIÓN

"Un agente de policía, sin casco, con el uniforme medio quemado, nos detuvo y tartamudeó:

-La casa de niños... La cada de niños...

-¿Qué dices? –gritó Alte, exasperado.

-La casa de niños... Salvad a los niños... Están encerrados allí... Soy el guardián... Arde, arde... Y gritan. ¡Gritan, capitán! El guardián Poël informa... ¡Está ardiendo!".



LOS PANZERS DE LA MUERTE,

SVEN HASSEL

As de Pique, según nos relata Giménez en el comentario contenido en este sólido volumen (editado por Dolmen como recopilación de historietas que habían sido previamente publicadas por Toutain en la revista *Comix Internacional* y como colección de cuadernos después), constituyó una oportunidad "desesperada" para ambos autores, noveles en 1977, y que intuyeron un resquicio para afianzarse en el competitivo y duro mundo de la historieta. Así, Barreiro "imitó" un trabajo precedente de HÉCTOR GERMÁN OESTERHELD (ampliamente recordado en *Tebeosfera* en su momento) y dibujado por FRANCISCO SOLANO LÓPEZ, titulado *AMAPOLA NEGRA*, y que recogía treinta y seis misiones de bombardeo efectuadas por otro B17.

Desde la primera historieta de *As de Pique*, los autores declaran su intención de "repartirse" por igual entre ambos bandos. *HABÍA UNA VEZ UN CAÑÓN*, su título, también desarrolla la capacidad de sarcasmo irónico presente en la Guerra, al reírse de modo macabro de cualquier situación: todo esfuerzo para salvar al artillero queda burlado justo en el último momento, cuando casi le tienden la mano para sacarlo de "la sima", podríamos decir, y se aleja como uno de los proyectiles bombardeados.

Elimina, así, la impresión que nos produce de entrada, que *As de Pique* es una obra confeccionada para engrandecer aún más a los aliados en la Segunda Guerra Mundial, otro engranaje dentro de su maquinaria de propaganda donde, o so pretexto de, se orean sus valores superiores, faltando escandalosamente a la verdad (por este motivo en el *As de Pique* hay un racista: ¡en todos lados cuecen habas!). Hemos citado un par de películas en las que, si se produce un bombardeo, las bombas caen justo donde deben, respetando, con exagerado escrúpulo, las propiedades y vidas civiles ("cuento" que aún nos venden con lo de las "municiones inteligentes"). En las dos historietas dedicadas al atroz bombardeo de Dresde, donde se hace un guiño irónico que protagoniza un piloto llamado KURT VONNEGUT, los autores descalifican la falaz idea, matizando las "actuaciones quirúrgicas prodigiosas" y las conductas de paladín del REY ARTURO de los pilotos.

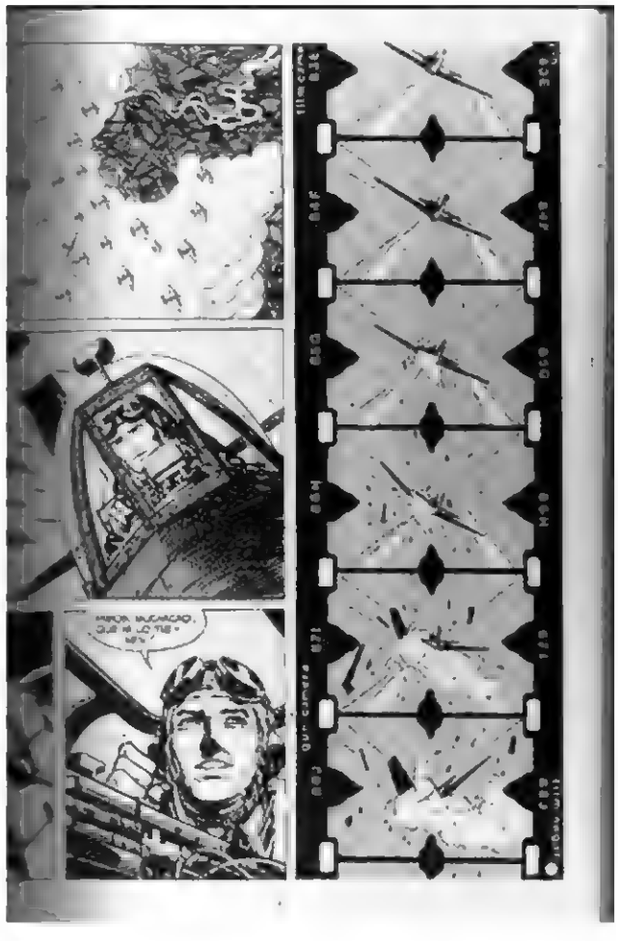
Pero *As de Pique* adolece de una pequeña tara que la continua y meticulosa descripción de los aparatos en combate no logra solapar: llega a saturar. Los elementos de horror, tensión y la claustrofobia de verse encerrado/atrapado en una de esas cabinas se torna monótono, como el ronroneo de los motores, y nos empuja a suspender la lectura: nos sentimos presos de un *raid* interminable. Y justo cuando se buscan cielos despejados libres de metralla, sucede un cambio en el ritmo, en el dibujo, en el drama, que nos atrapa de nuevo.

EL ÚLTIMO VUELO

"Hay personas que al quemarse se vuelven blancas; otras, rojas; otras rosas; mientras que otras se consumen en llamaradas azules y doradas. A veces se doblan por la mitad y se carbonizan."

Los autores se percatan de este efecto de sobrecarga y apelan a grotescas, pero verídicas, anécdotas para engatusar nuestro interés evitando que la tensión decaiga. Nos relatan la asombrosa doble buena fortuna de JOHN REED, que escapa al fanático nazi y luego a una bomba (defectuosa) arrojada por la misma *As de Pique*; o cuentan los extraños accidentes que también matan, como las balas, tal como el que abate al nuevo y altivo comandante de la fortaleza volante (un exaltado, pero del otro bando, para compensar); tenemos luego el homenaje a WINDSOR MCCAY y *LITTLE NEMO*, la pesadilla de un avión vetusto e indestructible que simboliza, quizás, la constante que supone la Guerra a través de la Historia.

Perfilan a la tripulación protagonista mostrando sus flaquezas y fortalezas, vivencias y decepciones, y el modo cruel como la muerte se lleva a los mejores primero. La sesgada biografía de la mayoría de los concurrentes al serial retrata unos orígenes modestos a los cuales pretenden regresar una vez toda esa locura termine. No ambicionan estatuas o altos puestos administrativos, sino una rutina que muchos encontrarían insoportable, una incongruente falta de ambiciones.



Según la guerra avanza y la tripulación sucumbe y es reemplazada por nuevos integrantes, cuya longevidad está sometida al caprichoso azar, la pregunta va creciendo dentro de la mente del lector: ¿cómo va a terminar esto? El drama que impregna estas páginas no puede acabar en un gran desfile floral y una pose a lo JOHN WAYNE de "*Cumplimos con nuestro trabajo, Joe*", esgrimiendo una sonrisa sardónica a lo HANNIBAL SMITH y lanzando un guiño de sol desde las gafas oscuras del protagonista. Sería un escamoteo para con su propia concepción.

As de Pique tampoco podía ser derribada, ni aun tras un feroz combate contra abrumadoras fuerzas (sin olvidar nunca que lo más absurdo es mortal), así que encuentran una solución intermedia, un compromiso, dijéramos, un fin tan elegante como lírico de zanjar las experiencias (mejor que hazañas) que ha soportado la fortaleza volante: ametrallada su tripulación, el B17 se aleja en el horizonte a pocas semanas del fin de la guerra en Europa, un símbolo que se presta a varias interpretaciones, no obstante: ¿encuentra la paz donde quiera que al fin caiga el avión, o se suma, al igual que el viejo bombardero alemán de la pesadilla, a un ejército condenado a combatir eternamente, como expiando los excesos cometidos por los bombardeos?

Este final constituye una sorpresa, un giro inesperado y sublime, el mejor que Barreiro y Giménez podrían proporcionarle, facilitándole al serial la fuga definitiva a la atracción gravitacional de la propaganda.

RECAPITULANDO

"-Espera a que llegue el gran momento –siseó Porta-. Ya lo creo que quemaremos la grada del culo del gordo Herman (Goering). *¡Fue él quien enseñó a los ingleses lo que éstos nos devuelven ahora!"*

LOS PANZERS DE LA MUERTE,

SVEN HASSEL

La presente edición de DOLMEN sobre el trabajo de Barreiro y Giménez, que despegaba en 1977 y sobrevoló las páginas del tebeo "bélico" hasta 1979, se efectúa en un solo y poderoso volumen de tapa dura y grueso papel, casi cartulina (lujosa edición, como un reconocimiento editorial a su calidad), complementada por una amplia documentación fotográfica sobre las máquinas protagonistas de *As de Pique*, impresiones del dibujante que recogen los motivos o distintas anécdotas que rodearon la concepción del serial, páginas a color y bocetos varios.

Nos ha parecido, sin embargo, mucho más aconsejable realzar el "elemento humano" que impregna estas páginas a ensalzar los medios técnicos que esmeradamente se detallan; para eso ya está tanto la galería fotográfica como el dibujo de Giménez, que de modo paulatino va adquiriendo los rasgos distintivos de su estilo, alcanzando su *madurez* hacia el final de las historietas. Al principio, su trabajo parece embarullado y difícil de "leer" entre las manchas de sombras y grises; pero luego adquiere firmeza y claridad, apelando al metraje conocido por todos de los distintos documentales históricos que le sirven para dar ímpetu, notoriedad y relieve a *As de Pique*.

Barreiro quizás tienda, en algunos diálogos, a la saturación: creemos que una lacónica respuesta hubiera beneficiado aún más al relato; pero el escritor sufre la maldición de querer demostrar que domina el lenguaje escrito y el vocabulario...

Hemos dejado "en suspense" gran número de detalles so pretexto de invitar al lector a que busque *As de Pique* y vaya descubriendo, por sí solo, la profundidad, horror e ironía que los autores intentaron condensar con escarnecedora claridad en estas historietas que, al parecer, en la compilación, adolecen de un cierto desorden.

Quizás de lo más hermoso de *As de Pique* esté en que no hace eslogan del pacifismo o el antibelicismo. Se limita a contar, y que el lector saque sus conclusiones. Si la obra no sucumbe a la propaganda, tampoco se rinde a las consignas envenenadas por un cierto sesgo político, algo que ya desvirtúa la intención que llevan, lemas gritados por la masa igual que un loro repite palabras: sin comprenderlas, sin analizarlas.

En este caso, sólo interesa gritar. Fuerte.

FICHA TÉCNICA

AS DE PIQUE

Guión: RICARDO BARREIRO. Dibujo: JUAN GIMÉNEZ

EDITA (ARGENTINA): REVISTA SKORPIO, 1977

EDITA (ESPAÑA): T. DOLMEN EDITORIAL, 2009

COMENTARIOS: JUAN GIMÉNEZ, EDUARDO SERRADILLA SANCHÍS, FRAGMENTOS RECOPILADOS DE LA 10ª EDICIÓN DE TOUTAIN

FORMATO: TOMO RECOPILATORIO, 23 HISTORIETAS EN B/N DE 10 PÁGINAS DE EXTENSIÓN C/U, 228 PÁGINAS

ISBN: 978-84-92458-34-9

CUESTION DE TIEMPO, DE JUAN GIMENEZ.
NINO ORTEA

Edición:

TEBEOSFERA (2008, TEBEOSFERA) -2ª EPOCA- 1, 25-XI-2008

Cuestión de tiempo.

Cuestión de tiempo es el título de una antología publicada en 1982 por Toutain Editor, compañía editorial con la que **Juan Gimenez** colaboró a lo largo de los años en varias de sus revistas mensuales (*Comix Internacional, 1984* o *Zona 84*) centradas en la narrativa fantástica.

En dicho álbum se recogen siete historias cortas escritas, dibujadas y coloreadas por Gimenez. Las seis primeras constan de ocho páginas, mientras que la séptima se desarrolla en cuatro. Todas fueron publicadas en la revista *1984*, y salvo por lo que respecta a la última, titulada "Residuo", la unidad temática que existe entre ellas es innegable.

Nos encontramos ante unos de los primeros trabajos del autor como artista total. En la actualidad Gimenez es un dibujante reconocido a escala planetaria, y su trabajo ilustrando la saga La casta de los Metabarones, que guioniza **Alejandro Jodorowsky,** ha posibilitado que su figura se mantenga popular pasados casi treinta años de su llegada a la industria de la historieta.

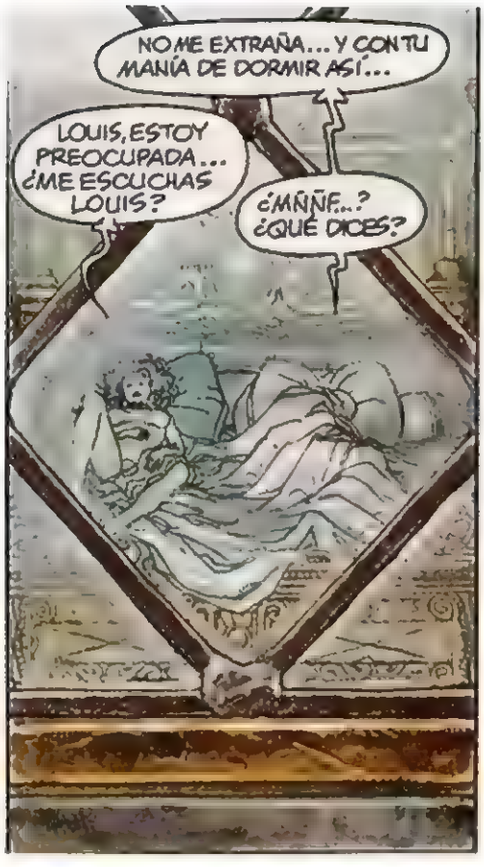
Poco se puede añadir a lo que ya se ha dicho sobre el imponderable trabajo gráfico de este argentino internacional, sólo cabe comentar que la fuerza de su trazo hiperrealista ya se encuentra aquí. Y que su expresividad fría en el colorido ya se despliega en esta fantástica antología sobre lo fantástico.

El aspecto que, tanto allá por 1982 como ahora, más llama la atención en la obra es la habilidad como fabulador de Gimenez. Su capacidad para construir una historia partiendo de una anécdota, y en un espacio tan limitado como son ocho páginas para darle forma a una estructura de introducción / nudo / desenlace. Todos los que fantaseamos con la idea de la creación literaria, sabemos lo difícil que es firmar un buen relato corto. Todos los que hemos intentado expresar en un sms la profundidad de un sentimiento, sabemos de la dificultad de la síntesis.

Quizás por que como no me gusta que me encasillen, soy enemigo de limitar las obras en géneros, se me había olvidado comentaros hasta ahora que un bibliotecario archivaría Cuestión de tiempo en la sección de Ciencia-Ficción, mientras que un lector la guardaría en un lugar donde siempre tenerla a mano. Así que ya sabéis: naves, aeronaves, extraterrestres y mujeres imposibles aparecen en sus páginas. También constantes humanas como la soledad, la avaricia, la soberbia o la nada.

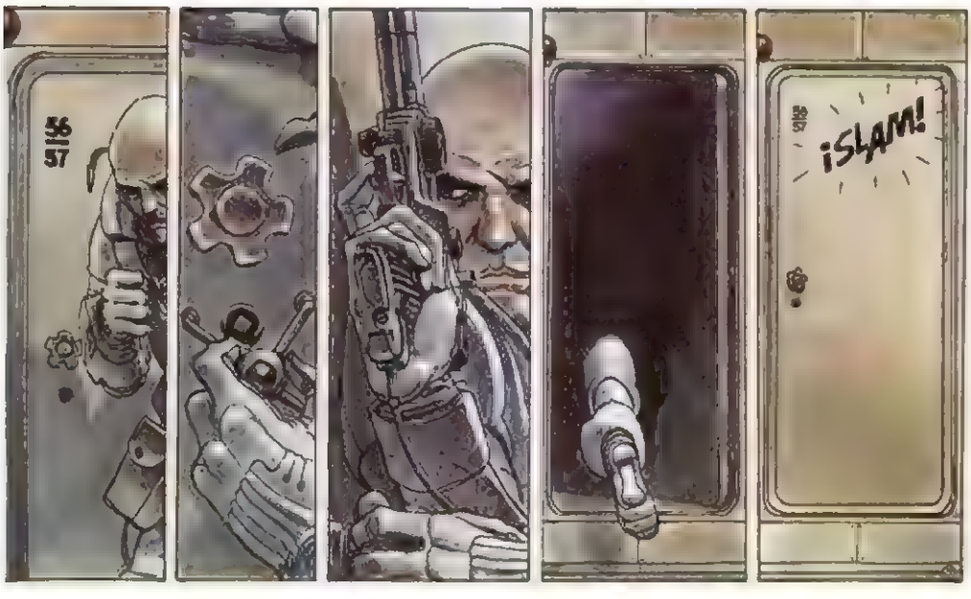
Desde siempre la ficción ha tenido un componente de reflexión sobre la realidad social del momento en que vivimos (recuérdese el despegue de la ciencia ficción durante La guerra fría); ha ejercitado una crítica de los valores morales imperantes en la época (véase toda la excelente narrativa gótica engendrada durante la época victoriana); y ha

establecido una denuncia sobre los desastres que conlleva la concentración del poder tecnológico en los pelajes de unos elegidos...
Todo esto y más está presente en cada uno de los relatos recogidos en esta antología. El vínculo común, ya preconizado en el título de la obra, es El Tiempo, o más bien esa teórica Cuarta Dimensión que **Hawking** o **Einstein** han venido a denominar El Espaciotiempo. En el caso que nos ocupa, nos encontramos ante una especie de metalenguaje creativo, pues, en realidad, todo proceso artístico es un viaje por esa cuarta dimensión, aunque por desgracia muy pocas obras logran culminar con éxito esa singladura que concluye en el puerto de la perpetuidad.
Cuestión de tiempo es uno de esos contados cruceros creativos en los que, una vez que te embarcas, tienes la seguridad de que llegarás, una y otra vez, a buen destino tras diferentes escala.

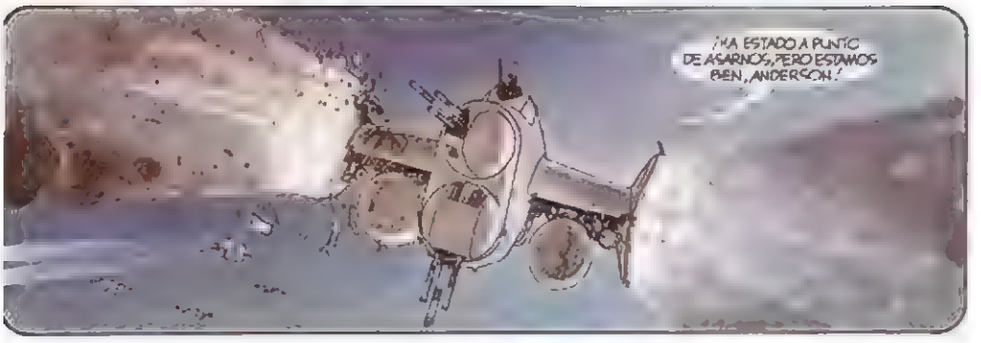


La primera parada sería en "Bricolage"; donde dentro de un escenario costumbrista como es el cabreo de un padre ante la negativa de su hijo a cenar, asistimos a un viaje astral en el tiempo que dura una caída, y a una acertada reflexión sobre el peso de lo fortuito en los avances científicos.

En las ocho páginas de "Tridisex", dos tiemponautas (convertidos en increíbles hombres menguados) son enviados en un regreso al pasado histórico con una misión científica: el análisis del contexto de La Revolución Francesa. El problema es que el carácter rijoso de su controlador los envía al vello púbico de **María Antonieta**. Una crítica mordaz a la tendencia a preocuparnos más sobre la historia íntima de los personajes históricos que de los hechos. Una crítica al sistema educativo en el que prima el aprendizaje de lo anecdótico (¿quién era La Monalisa?) que del valor de la obra (no conviene olvidar que el Gimenez dibujante tuvo serios problemas para aprobar la asignatura de dibujo en sus años de secundaria).



James Cameron nos planteó en Terminator (1984) el envío de un agente al pasado, para solucionar el presente y solventar el futuro. En Express (1982) este futurible tan humano de desear dar marcha atrás al reloj, es planteado en pleno talgo París-Madrid.



"Entropía" especula con la tendencia natural a la pérdida del orden, y la posibilidad de que en un mismo espacio, y por un instante, coexistan diferentes realidades. Lo repetitivo de las guerras, la predestinación bélica a la que parecen estar condenados ciertos enclaves geográficos, son la muestra tangible de esta realidad alternativa.

Tras el título felliniano "8 y ½" nos encontramos con una de vaqueros. Si ya en una de las páginas de Bricolage, el Oeste había sido nuestra última frontera, ahora disfrutamos de ciencia ficción de saloon y pistoleros. La posibilidad de detener el tiempo, nuestro deseo de ralentizar ciertos segundos de gloria, lo inexplicable de ciertas rachas de suerte o nuestra capacidad de empatía aparecen plasmados en este ciberwestern sin almas de metal.

La sexta historia, última de ocho páginas, refleja nuestra vanidad, nuestro deseo de inmortalidad, y nuestros nulos recelos a la hora de incumplir toda ética y moral, cuando deseamos algo. La necesidad de sentirnos adorados, de permanecer en la memoria o el recuerdo de los otros son más fuertes que los preceptos científicos. "Cronología" es a su vez un guiño nada disimulado al deseo de perennidad buscado en las creaciones artísticas.

La violencia, lo absurdo de la muerte, la capacidad de destrucción de la tecnología mal aplicada, la eternidad de lo creado pero no de su creador... toda una serie de constantes en los relatos previos, aparecen plasmados en "Residuo". Cuatro paginas en las que la partida de ajedrez entre La Vida y La Muerte se eterniza en el tiempo por el enroque eterno del séptimo sello.

Quizás Dios decide nuestro destino jugando a los dados... Lo que está claro es que, como plasma Juan Giménez, el tiempo que desaprovechamos en odiar, intrigar o enredar es tiempo que nunca volverá.

TEBEOENLACES:

Reportaje de la *Comiqueando* en *Tebeosfera,* 1ª época

Sitio web oficial de Juan Giménez

Entrevista de Toni Boix a J. Giménez en *Zona Negativa*

BASURA. DISCURSO DISTÓPICO
ANTONIO SANTOS

Edición:

TEBEOSFERA (2008, TEBEOSFERA) -2ª EPOCA- 1, 18-XI-2008

Resumen / Abstract:

Mientras buscan desperdicios alimenticios por el enorme vertedero que es su mundo, ALMA y MEMPO, éste parcialmente corroído por los desechos nucleares, son testigos del advenimiento de un prometido guía que, liderando a los desesperados habitantes del basural, emprende una revolución que terminará traicionando.

BASURA. Discurso distópico

UN HERALDO DESDEÑADO.-

También el tebeo es una poderosa herramienta divulgativa capaz de golpear nuestra conciencia con un mensaje. Pero, frecuentemente, topamos con personas que, ante un cómic, arrugan el gesto y comentan, despectivos: "Es cosa de niños". De ninguna forma persuadiremos a esta persona de los valores que cuenta la historieta, más allá del fin lúdico. Siempre será "cosa de niños".

Influenciados por la fuerte controversia, cruzada más bien, que la sociedad actual padece sobre el asunto, es una tentación considerar *Basura* sólo como un "evangelio perdido" de una temprana iglesia ecológica; pero es más. Es una obra resonante que transmite su mensaje a lo largo del tiempo induciendo a la reflexión. Es parábola favorable a la anarquía iconoclasta, que previene sobre aquellos que explotan los símbolos para sus egoístas fines particulares, y sobre la credulidad de los afligidos por una calamidad excepcional, obcecados en la esperanza de un redentor. Para esos "líderes", la gente es basura de cierta utilidad, tan desechables como los demás detritos. Motiva al lector a pensar sobre si acepta el orden actual de las cosas (sumisión a la imposición de un "líder" cuya voluntad acatamos) o se rebela al sistema, desconfiando del "líder", valorando los motores que le impulsan, porque los "líderes" no están motivados, precisamente, por la bondad del Espíritu Santo. El título de la obra se torna, así, ambiguo.

Pero profundizar en *su* faceta *política* no conduce lejos, porque la evidencia es visceral, de *corto recorrido* (manipulación, falta de escrúpulos, egoísmo, desesperación). Mas la estética de *Basura* también nos impulsa a explorar la vertiente "superficial" del relato, esto es: la crisis ecológica extrema (es el señuelo que engatusa el ojo a seguir su trama). Sobre esto podemos teorizar abundantemente, atrapados por el mencionado clima social al respecto. Veámoslo.

ALERTA PRECOZ.-

El volumen reseñado se decanta por el formato de la "divulgación" o "mensaje". TRILLO y GIMÉNEZ edifican una amarga fábula sobre el consumo desbocado que ha generado una polución extrema, pudriéndose nocivamente en un enorme erial de chatarra y desperdicios que reciben un mínimo, local, reciclado. Es un argumento de actual y completa vigencia: el JUICIO FINAL CLIMÁTICO, que ha polarizado histéricamente a la población. Por lo tanto, no podemos decir que haya quedado desfasado, ni siquiera en un futuro ecológicamente idílico, porque sería documento válido de una época en que la Naturaleza estaba en grave riesgo, (*Basura* procede de los 1980; entonces, la conciencia ecológica era menudo embrión, no el gargantuesco juguete de esnobs actual), haciéndonos reflexionar sobre una sociedad que consumióConsumióCONSUMIÓ sin prudencia o moderación.

El contenido de este tebeo, una aventura magra en acción y violencia, lleno de barroco arte, reclamo insoslayable que nos obliga a ponderar sobre el contenido de alguna de sus viñetas, recrea las penurias de una sociedad residual que intenta reciclar, imperfectamente, lo poco aún utilizable del vertedero. Los océanos están envenenados y los ríos acantonados entre desfiladeros de chatarra (la preponderancia del metal oxidado matiza casi todas las planchas), bajo cielos permanentemente nublados, donde el Sol es una suerte de fenómeno episódico sobrenatural, un augurio. (Y aún así, no se produce un INVIERNO NUCLEAR.)

Es un tebeo que ha exagerado, pues dudamos que la Tierra posea tan vastos recursos como para alfombrarse de escombros y chatarra, pero sí puede ser perfectamente una advertencia sobre las duras condiciones de supervivencia en un planeta sin materias primas. Esto nos recuerda la novela *¡HAGAN SITIO! ¡HAGAN SITIO!*, de HARRY HARRISON, donde el autor, con ingenua candidez, pintaba un planeta Tierra año 1999 de cinco mil millones de almas deficitario en recursos. CHARLTON HESTON encarnó a una suerte más dura y cínica del protagonista en *SOYLENT GREEN*, adaptación cinematográfica impregnada de una crudeza de la que carecía el libro. Como dato curioso: el film ya esbozaba un alza global de las temperaturas.

***ÉL* HA LLEGADO.-**

Basura no da tregua ni se detiene en optimismos que induzcan a tener una esperanza a largo plazo (caso de *WALL-E*, directa, que no única, heredera de este tebeo). Apreciamos que sólo tiene un cartucho de texto en todas sus páginas, negándonos la posibilidad de cubrir elipses de tiempo o suministrarnos datos accesorios sobre cómo se creó esta distopía. Es un relato cuyas circunstancias cobran vida por los diálogos de sus protagonistas, que nos permiten suponer la historia de este vertedero, porque ellos tampoco ofrecen datos precisos. Se nos suministra la información de que hubo una gran guerra y esta fue su secuela fatal. Entre la chatarra abundan barcos y aviones (la gran pasión de GIMÉNEZ), pero percibimos instintivamente que aquí pasó algo más. Lo cierto es que los supervivientes "cultos" (encerrados en CIUDAD BLANCA -¿por Washington? [¿Por *WASH*?]-) temen a las "armas archivadas" mortalmente, pues pueden terminar con su escasa atmósfera respirable, tan degradada que aun allí, en un ambiente religiosamente estéril, necesitan usar máscaras filtrantes para alentar. En cambio, la gente que pulula por el vertedero, descendientes de "herejes" de esa ortodoxia aséptica, está inmunizada, aunque no exenta de daño (como indica la elevada tasa de mortalidad infantil, fetos que proveen de alimento a la comunidad. Se nos antoja, esto, un tardío y brutal ejemplo del reciclaje forzoso).

Fanáticos de un dogma intuido, nunca explicado, expulsan por herético de su seno antiséptico a un ingeniero (no dan su nombre) condenándolo a morir en el vertedero. Allí, Alma y Mempo le auxilian cuando la primera bocanada abrasa sus pulmones. Es interesante la analogía de Alma donándole agua de su cuerpo con la de amamantar a un recién nacido, como es el ingeniero en el vertedero.

Alma y Mempo pertenecen a un estrato ínfimo de la sociedad del vertedero, la gente de las cuevas (se apiñan entre los escombros), admirando a los Altos, arracimados en inmensos rascacielos ruinosos fortificados, pero tan condenados a la rapiña y el reciclado como los de las cuevas (su apariencia, ataviados de despojos, nos recuerda el bizarro vestuario de la saga de *MAD MAX*.)

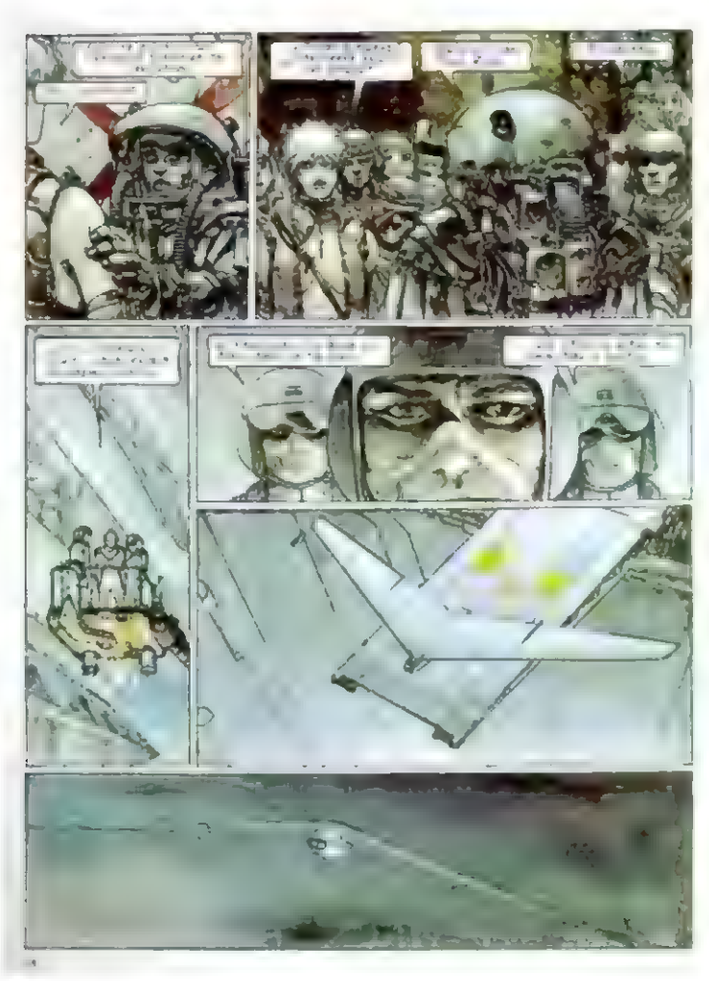
Pero mientras que en las cuevas adoran a MICHELÍN (o el BLANCO), los Altos veneran a una equis rojiza, la que marca como indeseables a los ciudadanos de Ciudad Blanca. El GENERAL, líder de los Altos, interpreta este símbolo, que marca el pecho del ingeniero, como señal de que su Mesías ha llegado,

prestándole devoto servicio. Astutamente, el ingeniero, cuya imagen remeda la de un cruzado, ve una oportunidad de regresar a Ciudad Blanca; aprovechando sus estudios, ataca su talón de Aquiles con el desharrapado ejército.

Mempo y Alma bien pronto dudan del "Mesías" que, sin escrúpulos, obnubila a sus huestes con un ideario de vida mejor y regresa a Ciudad Blanca, pero nunca vuelve con las mejoras prometidas. Conforme a la tónica general de *Basura*, imaginamos que la triunfal nota final del ingeniero jamás se produce. Es muy probable que fuese ejecutado antes que promocionado.

VERDE ENTRE EL GRIS.-

Que es el color predominante de estas planchas, pintadas a acuarela, ejecutadas con un angustioso delirio de detalles, tan claustrofóbicas como el *HARD BOILED* o *SHAOLIN COWBOY* de GEOFF DARROW, cómics donde también abunda la basura. GIMÉNEZ, profuso en detalles, construye desmesuradas arquitecturas donde el ser humano es insignificante, hurgando en la incesante búsqueda de alimentos entre los acueductos parcialmente elevados por globos descomunales.



Cualquiera que conociera *Basura* (por este libro o por las entregas de *ZONA 84*) destaca las similitudes que tiene *Wall-E* con él. Quizás los genios de PIXAR hayan copiado mucho más del tebeo de lo que estén dispuestos a admitir.

Puede achacársele a *Basura*, como defecto, que Trillo, o GIMÉNEZ, no abundasen más en la historia. El tebeo padece de compresión, porque sus tribus han desarrollado una sociedad que merecía detallarse algo más. No le hubiera perjudicado nada: lo habría enriquecido sustancialmente. Como defecto, es lo único que podemos imputarle a esta iconoclasta historia amarga y sombría. En *Wall-E*, las lagunas se relatan mediante vídeo/flashbacks, anuncios o diálogos oportunamente medidos, que revelan el fin del régimen político y la gestión empresarial del mundo.

Wall-E pretende ser una fábula encaminada a la concienciación del problema ecológico desde la infancia, sirviéndose de divertidos y *sencillos* personajes (de compleja psicología, no obstante), aunque el mensaje del pequeño robot con semblante de WOODY ALLEN acomplejado debería golpear, con mayor

eficacia, a los adultos. Si se muestran sensibles a la trama, intentarán inculcarles eficaces ideas de respeto hacia el medioambiente (tampoco ahora vamos a entrar en valoraciones sobre la preponderancia de los colores o lo simbólico del nombre de la nave, arca estelar similar a la de ciertas tramas MARVEL de los 70.) Como vehículo transmisor del mensaje, estimamos *Wall-E* un medio más amable que los al-gore-ros documentales poblados de inexactitudes mercenarias de cierto político resentido y sus sayones de las candilejas, que ven en esto del *cool* ecológico una promoción excepcional de sus carreras, ahora que el personal está sensibilizado con la causa que abanderan. Es *Wall-E* lo que deben exhibir en las escuelas, pero la miopía educativa ha encumbrado lo otro como un dogma inexpugnable, defendido, con fanatismo de converso, por personas que no se han parado a pensar en qué SATANÁS lo ofrece: un político, de ética cuestionable, y unos actores, "embusteros" profesionales, pues adoptan pieles sustitutivas para cada interpretación. Deben mostrar gran flexibilidad de pensamiento y costumbres para otorgar naturalidad a sus personajes. También puede darse el caso de que como la voz en off nunca se equivoca, esto ya le otorga automático grado de santidad irrevocable al producto.

Pero: *Wall-E* es, como en el caso del tebeo, *cosa de críos* e instintivamente queda degradado. Y: ¿cuál puede ser el fallo de *Wall-E*? Que hay esperanza. La planta que origina su odisea es índice de la regeneración de la Tierra. No queremos decir que *Wall-E* no sea conmovedora e ilustrativa, ingeniosa e interesante. Fijémonos, por ejemplo, en que el robot se recarga, como SUPERMAN, con el Sol, mientras amontona la suciedad de una sociedad que no supo aprovechar tal fuente de energía. Si su mensaje es: "*cuidemos lo que tenemos; es delicado, quizás irreemplazable, y merece un pequeño sacrificio por nuestra parte*", el final debería haber sido tan ácido como lo es el de *Basura*, obra sin tregua. No obstante, *Wall-E* sirve a otros fines que, además, le impiden llegar a tan descorazonador propósito.

LA CHICA HALLADA EN LA BASURA.-

Tampoco nadie que conozca *ALITA - ÁNGEL DE COMBATE* dejará de apreciar las similitudes de EL PATIO DE LOS DESPERDICIOS con el vertedero de *Basura*, donde nos llama la atención el gigantesco mapa de Sudamérica, cuyo perfil está desdibujado por una aparente fusión de los polos, dejando un reguero de islas y algo de tierra firme donde arrojar herejes y desperdicios (índice de dónde se suceden las aventuras, por demás. También, ¿es el continente donde se arroja toda la basura del planeta? El diálogo de la viñeta así induce a sospechar). Esto nos hace pensar en *WATERWORLD*, mundo víctima de una fusión polar. (Sobre si *WaterWorld* sería un planeta glacial, podemos establecer conjetura.) Otro escenario más poblado de detritos es el de *SOLDIER*, aunque éste en el espacio.

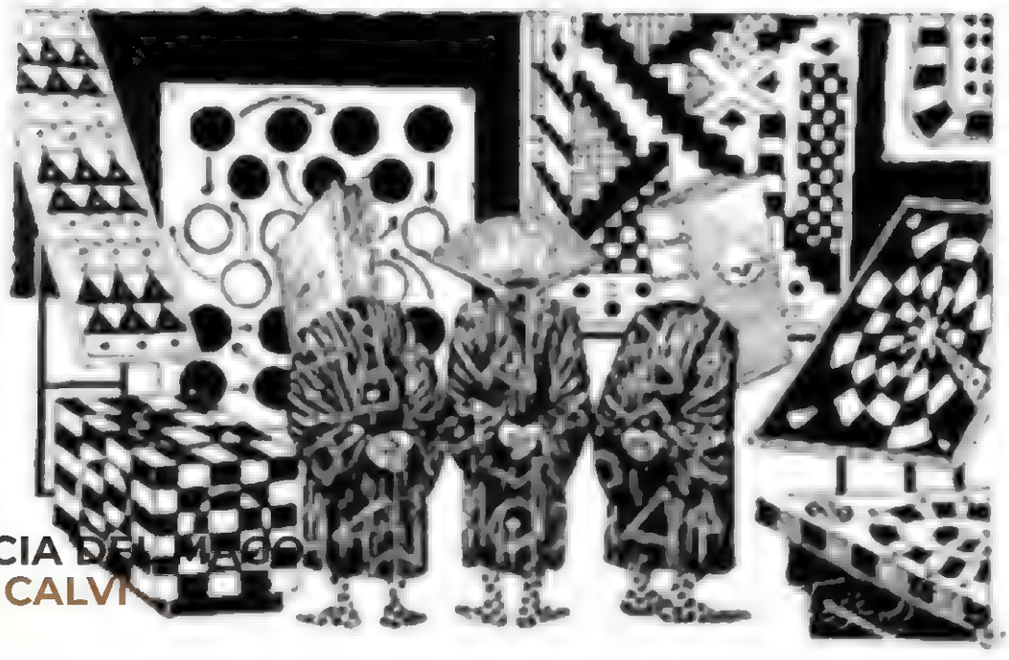
RECAPITULANDO.-

Ignoramos cuál es la suerte editorial que corre *Basura*, si va a ser reeditado o no, y con la calidad que merece. Esperemos que entonces nadie decida blandirlo como un argumento más de la gran cruzada del Cambio Climático (esfuerzo que tanto tiene de sospechosa estafa a la colectividad), porque esa no es su auténtica finalidad, hemos extrapolado. Es una historia potente, cruda, que intenta alojarnos un mensaje mediante una desoladora parábola. Recibe nuestro encomio y atención. No se trata, pese a su imagen inicial, una aventura pletórica de acción, que cuenta con un escabroso romance y unas gotas de erotismo, sino un avinagrado discurso sobre la decadencia más extrema que tiene mucho del aire fatalista de algunas películas de ciencia ficción de los 1970, donde el fracaso humano era más que patente, arrojándonos del pedestal de criatura destacada por Dios hasta el fango de la impureza de nuestra soberbia y errores.

Como reflexión final, nos queda la figura de Mempo: ¿se torna ODÍN de este vertedero? Está tuerto, y su prótesis de brazo es como una lanza, y se ha imbuido de una amarga sabiduría, por la cual ha pagado un duro precio.

Reseña de Antonio Santos

De su serie Gramática parda, entrega 11



Edición:

TEBEOSFERA (2008, TEBEOSFERA) -2ª EPOCA- 1, 21-X-2008

EN PRESENCIA DEL MAGO... ALGUNAS IMPRESIONES SOBRE QUIQUE ALCATENA.

Empezando por el principio. Cuando yo era chico, además de las revistas de historietas, estaban las revistas infantiles, que aunaban en sus páginas chistes, recetas, manualidades, cuentos ilustrados, información escolar y, por supuesto, historietas.

Mi primera exposición al trabajo de Quique fue allí, en ese contexto de colores chillones y líneas suaves (pero maravillosas) sus páginas se veían oscuras, aterradoras y mágicas. Era diferente a todo lo que había visto antes; y a todo lo que vi después. Era la siesta, yo estaba en Santa Fé, sentado en el piso, con una revista Anteojito delante, en un cuadro que capturó mi memoria para siempre, y que lamentablemente no he vuelto a ver desde ese día, dos personajes Enebro y Ferroso (un alto hombre árbol y una estufa de hierro ambulante) caminaban hacia la aventura.

Quique hizo varias series para la revista Anteojito, pero mis favoritas serán siempre Cascabel (una fantasía no heroíca, maravillosa, género en el que Quique siempre descolla y sorprende) y Bimbo Clix, (ciencia ficción humorística inspirada quizás en los 'diarios de las estrellas' de Stanislav Lem.

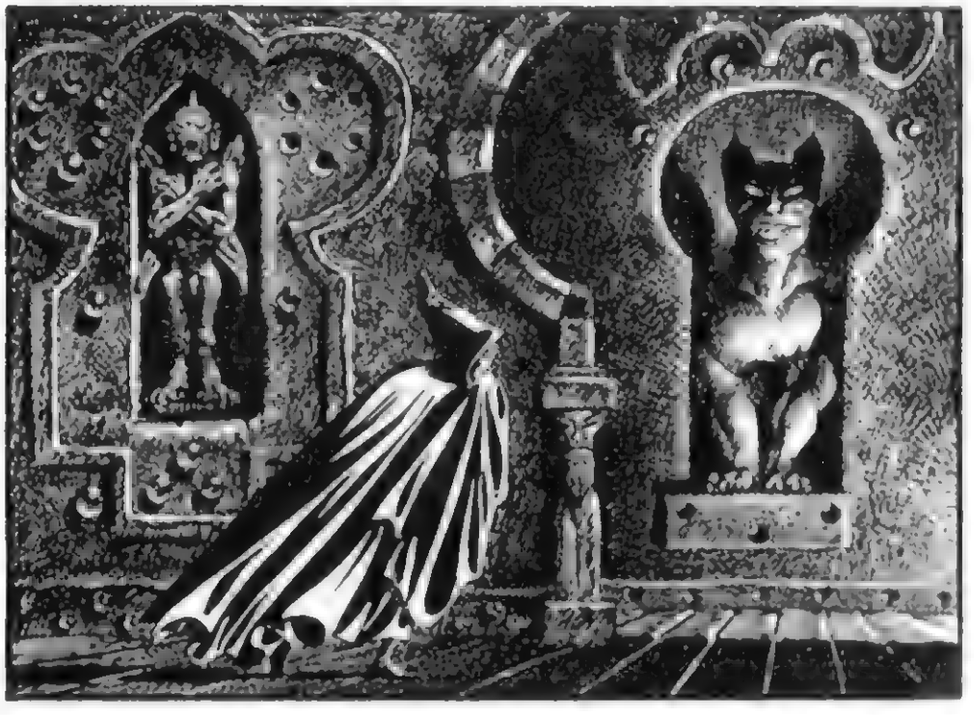
Y pasó el tiempo.

Si bien seguí mirando su trabajo, siempre. Fue a finales de los 80`s principios de los 90 cuando de nuevo sentí ese vértigo. Esa sensación hipnótica que cuando sucede es maravillosa. Porque te hace plantearte todo, te llena de miedo, porque ves a un tipo que hace lo que vos aún no sabés hacer: magia. Pero también te llena de ganas.

Fue con 'travesía por el laberinto' que eso volvió a pasarme. En las páginas de la revista Skorpio. Yo vivía cerca de la playa, en invierno hacía frío y me sentía solo. Quería dibujar historietas, todo el día peleando con un plumín y leyendo. En esos momentos una obra no solo es algo que se lee, es algo que se vive, y en ciento sentido es algo que te salva. De nuevo esa capacidad de generar mundos, con sus lógicas internas, fascinantes, y tan resonantes. Toda la cultura, la popular y la otra, en manos de un arquitecto narrador. Con el tiempo fui descubriendo muchas de las influencias de Quique,

que van de la historieta a la música, pasando por la ilustración y la literatura. Sin embargo el milagro de esas páginas sigue intacto.

Y más tiempo pasó.



Logré finalmente dedicarme a dibujar y a escribir. Hago historietas. Conocí a Quique personalmente en un evento (conocerlo fue un evento) llamado Fantabaires. No voy a hablar aquí de Quique persona, eso es algo que vive cada persona que lo conoce. Pero sí de las horas que pasamos los dos hablando de historietas (y de mil cosas más). Entonces llegó el libro de Marco Polo. De nuevo Quique autor completo. De nuevo el viaje, los viajes, viajes los del personaje, viajes artísticos, estilísticos los del autor. Pura maravilla para el lector. No solo es un bello libro con bellos dibujos, también es un eslabón en la cadena de oro de obras de Quique, que forman una sola y larga obra. Y la demostración de que se puede tener talento y oficio. Que se puede luchar, contra el tiempo (o la falta de él), contra el sueño, el cansancio; contra modas y vaivenes de mercados. Que se puede ser un artista y un tipo integro.

Que se puede hacer mucho, todo, con tinta negra y papel.

Para mí hay una única cosa que vale la pena en la vida, y es el amor. Alcatena dibuja por amor, y eso se nota.

Si Quique fuera un objeto sería un faro, para mí al menos.

Por eso al principio recordaba una frase, que escuché en algún lugar y viene perfecta para la ocasión.

En presencia del mago, todos volvemos a ser niños.

SOBRE NOMBRES Y SUEÑOS, ENTR[illegible]
ALCATENA

JAVIER MORA BORDEL, MANUEL B[illegible]

Edición:

TEBEOSFERA (2008, TEBEOSFERA) -2ª EPOCA- 1, 29-VIII-2008

Resumen / Abstract:

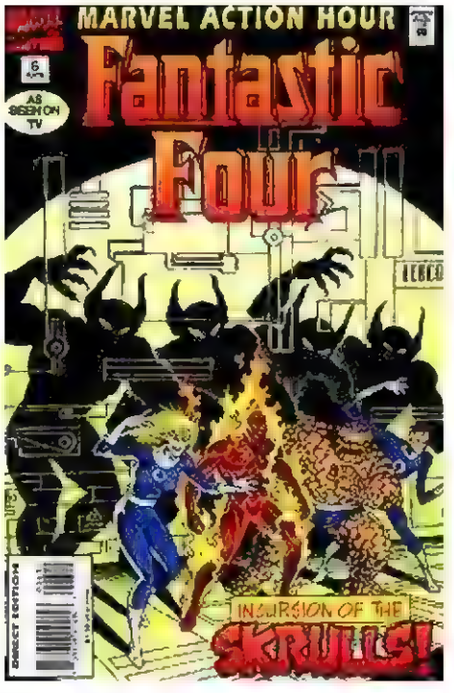
Quique Alcatena reflexiona sobre su trayectoria global en el mundo de la historieta, ofreciendo una visión lúcida de las posibilidades aún por explorar del medio.

SOBRE NOMBRES Y SUEÑOS, ENTREVISTA CON QUIQUE ALCATENA.

Pregunta: El reconocimiento internacional de Alcatena llegó cuando te incorporase a hacer cómics de superhéroes. Tú nunca habías ocultado tu admiración por este género, de hecho se cuenta que con sólo once años te "atreviste" a llamar al mismísimo Stan Lee. ¿Podrías rememorar esta anécdota?

Respuesta: En el ´67, luego de varios años de una dieta historietística basada exclusivamente en las versiones Novaro de DC y Western Publishing Co., descubrí Marvel Comics. Durante un tiempo, mi fanatismo fue total; afortunadamente, no tardé en recuperar la ecuanimidad y revalorizar los méritos de la "Silver Age" de DC. Pero al principio fue Marvel y más Marvel, y no es de extrañar, porque la desaforada vitalidad de esos cómics era innegable. Por eso me las arreglé para rastrear el teléfono de la Marvel (tarea larga y nada fácil en esos días en que no existía el telediscado) y hablar unos quince minutos con Stan Lee, que me atendió con mucha calidez y simpatía, la misma que encontrabas en los "Stan´s Soapbox". No recuerdo los particulares de la conversación, más allá de contarle cuáles eran mis personajes preferidos, que aquí en Argentina era toda una epopeya dar con cómics de la Marvel , etc., etc. Stan Lee ha tenido mucha mala prensa en los últimos años, y hasta se ha llegado a minimizar, cuando no a negar de plano, su contribución en la creación de los grandes personajes de la editorial, llevándose Kirby y Ditko todos los laureles. Aclaro que estos dos artistas son figuras fundamentales en mi Olimpo de creadores, pero presten atención a lo que produjeron en su etapa post- Lee, y verán qué esencial era el toque de Stan. Y esa alquimia cómplice y lúdica de la Marvel de los '60 llevaba la impronta de Lee. El tiempo y la atención que le dispensó a un argentinito son prueba de ello.

En fin, el que las hace las paga: yo había llevado a cabo toda esta peripecia sin dar parte a mis padres. Cuando ese mismo día más tarde llamaron de la empresa telefónica para corroborar si se había hecho desde ese abonado una comunicación al exterior, mi padre, desconcertado, lo negó. "Una señorita", le dijeron (mi voz infantil aun no se había quebrado), la había solicitado. Ante la creciente extrañeza de mi viejo, confesé mi fechoría. Mi travesura había costado un dineral. Padecí la filípica y el secuestro de mis cómics (¡durante dos meses!) del caso. Pero mi destino de historietista ya estaba sellado.



Para terminar, señalo que más a o menos al mes de mi charla telefónica, llegó a mi casa una caja llena de revistas de Marvel con un pergamino dedicado en el que figuraban las firmas de todo el "Bullpen". ¿Cómo no voy a tener debilidad por el viejo Stan?

P: A criterio de algunos, por tu estilo encajabas peor en *Fantastic Four* que en los cómics de fantasía heroica. ¿Tal vez resultaban estos cómics más cercanos a tus intereses e inquietudes que los de supertipos por sus posibilidades de ambientación fantástica?

R: Por supuesto que la fantasía – y no específicamente la heroica- es lo que más me moviliza, pero en general disfruté los trabajos con superhéroes que realicé. El desencanto con mi participación en los mismos, ya que no con el género superheroico, comenzó precisamente con mi versión de los FF, en la cual se reciclaban viejas historias de Lee y Kirby. Me pregunté: ¿qué sentido tiene hacerlas otra vez, cuando ya los autores las realizaron magistralmente? Hasta me planteé si no era hasta cierto punto patéticamente autoindulgente dedicar mi labor profesional a esos personajes que no me pertenecían, que eran marcas registradas de poderosas compañías. No fue de la noche a la mañana, pero fue ahí que decidí redefinir la dirección de mi trabajo, y retomar una orientación más personal. Uno puede querer entrañablemente a los juguetes que lo divirtieron de niño, pero no se sienta a jugar con ellos de adulto. Y si quiere jugar, se fabrica nuevos juguetes.

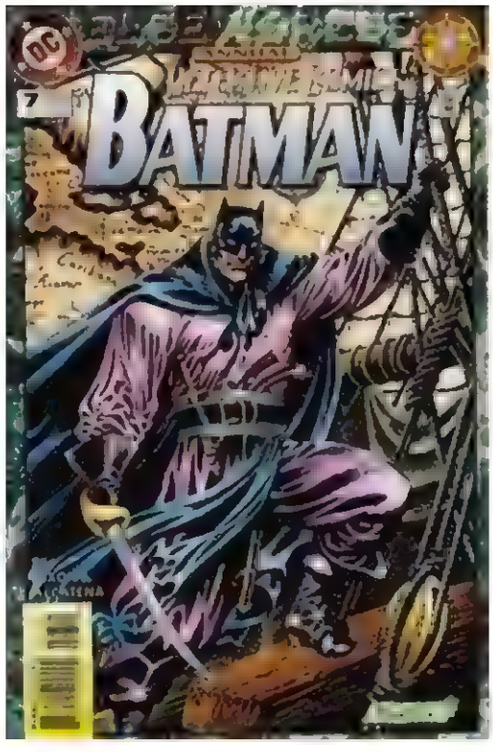
P: El componente legendario de los superhéroes, o la exploración introspectiva propia de la aventura en general, responden a un modelo de recurrentes fórmulas adoptadas por el cómic en algunos de sus géneros. ¿Es este carácter, podríamos decir, ritual, el elemento que te atrajo de la historieta?

R: No podría haberlo expresado mejor. Cuando se pretende trasladarlos de ese contexto mítico a un enfoque pseudo- realista, los superhéroes se vuelven absurdos. Por eso, en mi opinión, funcionaban tanto mejor los cómics de la "Silver Age", porque sin pretensiones de legitimación por el "establishment" cultural, y conscientes de estar dirigidos fundamentalmente a los niños, desplegaban con desenfado una riqueza creativa que trascendía la humildad del medio para abrir las puertas a la imaginación. No veo que pase lo mismo con los cómics del género en estos días. No me asombran, no me divierten. Marvel y DC se miran el ombligo y siguen reciclando, endogámica, incestuosamente, los viejos, queridos personajes, despojándoles de su encanto y sugestión, transformándolos en ridículas fantasías adolescentes de poder y poco más. Un ejemplo que ilustra lo expresado: nada más lejos del Flash de Infantino, el Spiderman de Ditko o el Green Lantern de Gil Kane que esos "tipos duros" Wolverine o Punisher (ni siquiera he reparado en los artistas que los han dibujado). El pretendido tono "adulto" y "cool" de las historias de superhéroes desde "Dark Knight" y "Watchmen" hasta nuestros días me resulta hueco y banal. Por supuesto que no niego la calidad de esas dos historias – particularmente, y por varias cabezas, de "Watchmen"- pero, sin buscarlo, iniciaron una moda nefasta.

P: Sin salir de lo genérico, pero entroncando con lo estético, y a la vista de obras menos ligadas al patrón comercial como el Batman pirata o tu versión Elsewords de *Linterna Verde*, ¿qué arquetipos hubieras afrontado de haber tenido la posibilidad de elegir plasmar tu propia interpretación? ¿Quizás los cómics con mayores resonancias míticas de Kirby como *The Eternals* o *Fourth World*? Algunos creemos que, en tus manos, estas series hubieran tenido un sinfín de posibilidades estéticas.

R: ¿Para qué reelaborar lo que ya Kirby hizo bien? ¿Qué verdadero valor tendría esa interpretación? Sí, admito que me quedaron en el tintero algunos personajes que me hubiera gustado dibujar (como J´onn J´onnz y su ayudante Zook), pero más por darle el gusto al pibe que fui, que por una necesidad expresiva que te viene desde lo más profundo. Prefiero explorar el sinfín de posibilidades estéticas que te presenta un trabajo que se suscita a partir de tu propia inspiración. Esto no impide que hace poco realizara para mi página web unas ilustraciones de Dr Strange; pero se trató de un juego y nada más. Con lo que quiero particularmente a ese personaje, no sé si me entusiasmaría demasiado dibujarlo mensualmente.

P: Tu formación artística fue por completo autodidacta, según se ha destacado. ¿No asumir una tendencia estética previa o una escuela ha podido jugar en tu beneficio, haciéndote más proclive a la amalgama de fórmulas interpretativas en las que desarrollarte?



R: El término "autodidacta" puede resultar engañoso. Sí, soy "autodidacta" en tanto y en cuanto no fui a ninguna escuela de dibujo, nunca tuve una formación académica. Pero no lo soy, en el sentido cabal del término, cuando aprendí tanto de tantos y tantos maestros que llegaron a mí desde las páginas de las revistas, desde las ilustraciones en los libros que devoraba de chico y de adolescente, y de los que sigo aprendiendo hoy en día. Nunca he ocultado mi deuda con mis maestros: en la última página de "Hallucinations", incluyo una larga lista donde figuran todos aquellos de los que aprendí, desde Hokusai a Windsor-Smith, de Erté a Oswal. Por suerte, mis gustos fueron –y son- lo suficientemente eclécticos como para no "casarme" con una única vertiente expresiva y estilística, y más bien tratar de lograr una síntesis a partir de todas ellas.

P: A colación de esto, ¿qué aportó tu primera etapa profesional, a finales de los setenta, en la editorial Récord con Chiche Medrano, como ayudante? ¿Cómo se trabajaba con Medrano y con el resto de colaboradores de Récord?

R: Con Chiche aprendí el oficio del historietista: encuadre, diagramación, composición, pasado a tinta, etc., en la práctica diaria que significaba trabajar como su ayudante. Nos presentó Alfredo Scutti, editor de Record, que publicaba Skorpio, en el año '75, y Chiche me ofreció trabajo en su estudio: por supuesto que acepté. Lo extraño es que si se ven sus historietas (que firmaba como Adrián Martínez, o Lawrence) eran en su mayoría bélicas, y específicamente de aviones –de los que era un verdadero experto y conocedor; como se ve, temática que poco o nada tiene que ver con mis gustos personales. Aun así, como mi labor era principalmente la de fondista, fui despuntando junto a él la fascinación por los ambientes y paisajes, por el decorado y la atmósfera, que no me ha abandonado. Y a veces, en algún trazo, en alguna figura, descubro la impronta de Chiche en mi dibujo.

Durante tres años permanecí en su estudio, si bien ya desde el '76 en adelante comencé a hacer mis propios trabajos para Record paralelamente, con la idea de independizarme cuando tuviera suficiente continuidad laboral como para sostenerme por las mías. Y el momento llegó en el '78, cuando el mismo Chiche me alentó a despegar, lo que siempre recordaré como un gesto muy noble.

Grande es mi deuda también con Juan Zanotto, que en esa época ya era el jefe de arte de Record, porque con paciencia y respeto me fue señalando los errores a corregir en mis trabajos, y orientando a la hora de mejorarlo.

P: La primera vez que saliste "fuera" profesionalmente fue con encargos para la editorial Thompson. ¿Por qué decidiste dar este paso y qué sumaron estos trabajos a la elaboración de tu personalidad creadora?

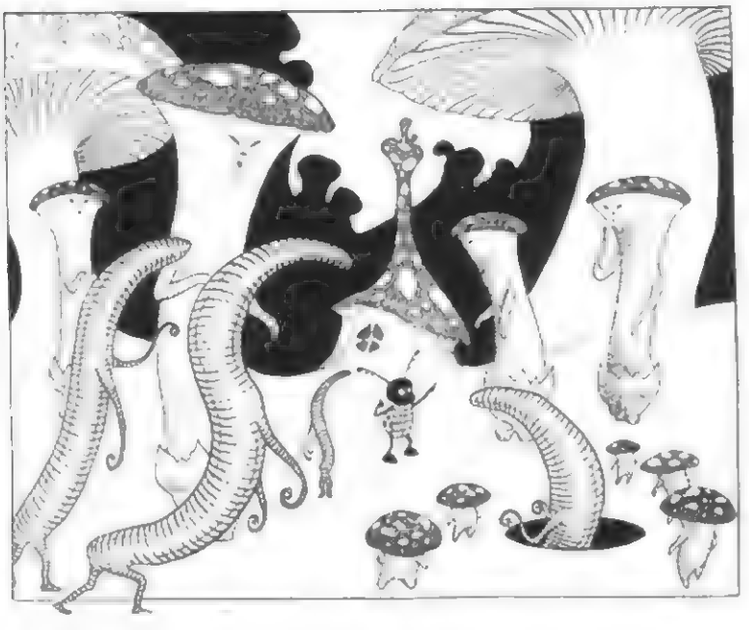
R: El mercado inglés de historietas era muy pujante en aquellos días, y yo fui uno más entre los muchos dibujantes extranjeros que trabajaron para él (éramos más baratos que los artistas británicos). No podía subsistir sólo trabajando para Record, y necesitaba ubicarme en otras editoriales. Por suerte, a través del agente César Spadari, conseguí que la Thomson me contratara. Tuve a mi cargo series semanales (aquellas cuyo tamaño de página era descomunal, verdaderas sábanas), fundamentalmente de tema histórico, en el que me sentía cómodo. Durante varios años ilustré aventuras navales en la época de las guerras napoleónicas... ¡la de barcos que habré dibujado! Y luego, hasta que se cerró a principios de los '90, fui colaborador estable de la línea Starblazer, libritos de historietas de ciencia ficción y fantasía, de 64 páginas, en los cuales empecé a definir el estilo por el que soy más conocido.

La libertad creativa era total, y disfruté mucho realizándolos, a pesar de que, por ejemplo, la Thomson tenía la costumbre de no incluir los nombres de los guionistas y dibujantes, vaya uno a saber por qué. Es así que fue muchos años después, cuando Starblazer había ya sido cancelado, que me enteré de que había dibujado varios guiones de un novel

Grant Morrison, que hizo en esa colección sus primeros trabajos. Con los escritores Mike Chinn y Martin Gately pude desarrollar la veta fantástica que es mi preferida, en historias que mezclaban elementos de Moorcock, Ashton Smith, Vance, Dunsany y Lovecraft,mis referentes literarios en el género. Alan Grant, con el que colaboré años después para DC comics y la Toxic británica, me conoció a través de esas historias. Toda esa experiencia me enseñó algo en lo que hasta hoy he creído: uno tiene que brindar lo mejor de sí en cada trabajo que hace, más allá de que los resultados sean a veces regulares (al fin de cuentas, humanos somos), sin fijarse en la paga, ni en la envergadura de la editorial. El buen trabajo siempre queda, y es visto, aun donde uno menos lo espera, aunque uno piense que no es así

P: Tras pasar por *Anteojito* (editorial García Ferré), retornaste en 1987 a Récord y diste rienda suelta a un periodo creativo de madurez donde se entrevieron las líneas maestras de tu estilo: grafismo de desgarradora fuerza contenida, composiciones de página sintéticas, líneas antropomórficas obsesivas... ¿Qué determina la irrupción de este prolífico universo personal?

R: Esas líneas maestras, como las llamás, ya estaba yo perfilándolas en Starblazer, y en cierta medida en las historietas infantiles que hacía para Anteojito. Pero es verdad que se podría decir que "hacen eclosión" con "La Fortaleza móvil". El guión de "La Fortaleza" ya estaba hecho, no es que Barreiro lo escribiera especialmente para mí: era práctica común que los guionistas entregaran historias de diferente temática y género al editor, quien luego se encargaba de distribuirlas entre los dibujantes. Cuando le muestro a Alfredo Scutti copias de mis trabajos para la Thomson, es que me pregunta si quería hacer una miniserie de Barreiro que se inscribía en la fantasía heroica, "La Fortaleza" de marras. Por supuesto que acepté sin titubear: ¡era mi primera serie para Skorpio, después de años de indiferentes guiones unitarios!



Al mismo tiempo, atravesaba yo una difícil y traumática situación personal: es probable que sin ser plenamente consciente de ello, sublimara mi angustia y depresión volcando hacia fuera toda esa fantasmagoría. El guión original de Barreiro era una tradicional aventura steampunk que tranquilamente podría haber sido ilustrada según parámetros más convencionales dentro del género, pero confieso que me tomé amplias libertades en la puesta en imagen, acentuando lo gótico y decadentista. Supongo que de forma instintiva estaba llevando a cabo mi catarsis.

P: Esta nueva conciencia artística fue definida en no pocas ocasiones como barroca debido a la presencia plena del claroscuro, tu tendencia a mostrar una cruda visión de la realidad humana, tu amor por lo grotesco, el uso preciso de la asimetría, etc. ¿Cómo hallas el equilibrio expresivo entre el afán por contar, comunicar a un lector, y este alegorismo de la realidad tendente al hermetismo?

R: Nada más precario que ese equilibrio: son muchas las veces que no lo mantuve, ya sea porque no supe, no pude o directamente no quise. La secuencialidad, tan agitada por muchos como el ingrediente indispensable de la narración historietística, no es la única forma de contar una historia. Reconozco que un "approach" a lo Eisner a la hora de narrar gráficamente es indiscutible, pero también narraba

magistralmente Harold Foster, aunque muchos pseudo-puristas le niegan valores historietísticos, y frívolamente le aplican el mote de mero "ilustrador".

En mi caso, estoy seguro de que demasiadas veces para mi gusto, sacrifiqué advertida o inadvertidamente cierta coherencia narrativa en aras de plasmar visiones personales tangenciales al hilo argumental. Otras veces, estoy convencido de que esos "desvíos", lejos de distraer al lector, potencian la historia, enriquecen su poder de sugestión. A la larga, he aprendido a confiar en mi instinto: ser fiel al rigor narrativo cuando debo serlo, y apartarme de él cuando considero que de esa forma la historia gana en complejidad y diferentes niveles de significación.

No me interesa ser hermético por el gusto de serlo, pero coincido con mi admirado David Lynch cuando sostiene que no hay por qué explicarlo todo, no hay que dar al espectador (en mi caso, el lector) todo servido en bandeja. Siempre me sentí atraído por el Simbolismo y el Surrealismo, que hacen de la sugestión y el misterio ingredientes fundamentales de una obra. Además, mis obras suelen versar en mundos imaginarios, ajenos y diferentes, y me interesa suscitar en el lector un sentimiento de extrañeza, apuntar a cierto substrato subconsciente al que esos universos mágicos aluden.

P: El gusto por el detalle recargado, sumido entre masas de luz y sombras, adquiere en tu obra un protagonismo determinante. Tú mismo has reconocido las múltiples referencias, que irían desde El Bosco al arte ruso tradicional, pasando por los mosaicos bizantinos o las miniaturas persas. Sin embargo, por encima todo sobresale la presencia del arte de los grabadores japoneses de los siglos XVIII y XIX. ¿Cómo crece en ti esta fascinación por Oriente?

R: Descubrí las estampas japonesas del Ukiyo-e muy temprano en mi vida, y por alguna extraña razón me fascinaron, quizá por esa conjunción de línea y exotismo (para mí, criado según los canones de la cultura occidental), que revelaban una mirada diferente sobre la vida. Los actores de Kabuki retratados por Sharaku, o los paisajes poéticos de Hokusai e Hiroshige, me obsesionaron; mejor dicho, me obsesionan. Y luego, con los Beatles, llegó la introducción a la música de la India, y al arte y la literatura hindúes en general. Seguramente, es el atractivo de lo lejano en el tiempo y el espacio, que en mi caso particular está encarnado en el espíritu de Asia.

P: ¿Comulgas con la idea de un orientalismo proclive a la línea crítica, como el de Edward Said, en referencia a los falsos prejuicios en el fondo de las actitudes romantizadas de la cultura occidental?

R: Releo la respuesta anterior y noto que empleé el término "exotismo" para tratar de explicar la atracción del Oriente, término justamente denostado por Said en "Orientalismo". Sin entrar en disquisiciones académicas, estoy de acuerdo con él en que esa caracterización está fuertemente ligada a prejuicios raciales y culturales que emanan de un complejo de superioridad eurocéntrico; graciosa y superficialmente, Occidente banaliza al Oriente relegándolo al terreno de lo pintoresco. A poco que uno escarba, esta forma de simplificar y etiquetar a otros pueblos pone de manifiesto el vergonzoso imperialismo occidental, y la infame noción del "white man´s burden", esto es, la autoimpuesta misión del hombre blanco, encargado de llevar orden y civilización a sus menos afortunados

congéneres de piel oscura. Pero también hubo imperialismo japonés, e imperialismo otomano... En fin, tema espinoso si los hay.

No puedo negar que mi amor por lo oriental tiene mucho de esa idealización romántica. Ya Bernard Shaw había advertido sobre el peligro del autoengaño y la desconexión con la realidad que el romanticismo trae aparejados, pero permítaseme rescatar lo que en mi opinión la revolución romántica de fines del siglo XVIII nos legó: un hálito de renovación espiritual y una clave poética para interpretar la vida. Por supuesto que no existen ideas o filosofías químicamente puras y perfectas: todas encierran contradicciones y el germen de su contingencia. Y si bien sigo disfrutando inmensamente el viejo film "Gunga Din", no me hago ilusiones sobre su honestidad ideológica, y no compro su solapado mensaje político; del mismo modo, sigo valorando a Kipling como escritor, más allá de sus desaforadas convicciones.

Pero siempre preferí a Wilde sobre Kipling (los dos se detestaban), y como el bueno de Oscar, para bien o para mal, me desvela la expresión artística, suprema actividad del pensamiento y la emoción. Y el goce estético que me brinda el arte del Oriente no lo encuentro en el de Occidente, aunque entrañable también.

P: En la revista *Skorpio* colaboraste con algunos de los guionistas que más y mejor han participado de tu estilo. Hablamos de Barreiro ("La fortaleza móvil", "El mago", "Mundo subterráneo"), Slavich ("Soldados de piedra", "Kairak") y Mazzitelli ("Pesadillas", "Acero líquido", "Travesía por el desierto"...), entre otros. ¿Qué grado de implicación tuviste con cada uno de ellos?

R: Ricardo Barreiro era un tipazo, generoso y noble como pocos; murió joven, desgraciadamente. Ya conté cómo "La Fortaleza..." cayó en mis manos medio fortuitamente, y ya estaba yo por finalizarla cuando finalmente lo conocí en persona. Nos llevábamos muy bien, pero por algún motivo que ahora no recuerdo (era errático e imprevisible, por lo que solía desaparecer por temporadas), el contacto fue perdiéndose, y yo enganché con Eduardo Mazzitelli, y más tarde con Walter Slavich. Cuando volvimos a encontrarnos con Ricardo, siempre nos despedíamos prometiéndonos volver a hacer algo juntos, pero lamentablemente ese momento nunca llegó.

Eduardo prepara "Pesadillas", nuestra primera colaboración, especialmente para que la dibujara yo, y la empatía fue inmediata. Pero luego entra Walter en escena; en esos años, paralelamente a su producción individual, Walter y Eduardo solían formar un tándem autoral muy prolífico, e ilustré algunas de las series que produjeron juntos. Pero si bien aprecio a Walter, naturalmente gravité hacia Eduardo, con él cual tenía una comunidad de gustos e intereses y mayor afinidad. Con el tiempo, eso derivó además en una profunda amistad que atesoro. Hace ya veinte años que seguimos trabajando juntos.

P: En líneas generales, aquellos trabajos delataban el contraste entre la voluntad de género (ya sea mediante elementos propios de la ciencia ficción o de la fantasía heroica) y el afán por trascender los límites impuestos de los mismos, traducidos en ejercicios alejados de los cánones preestablecidos. ¿Qué aportaron sus concepciones literarias a tu proyección gráfica y viceversa?

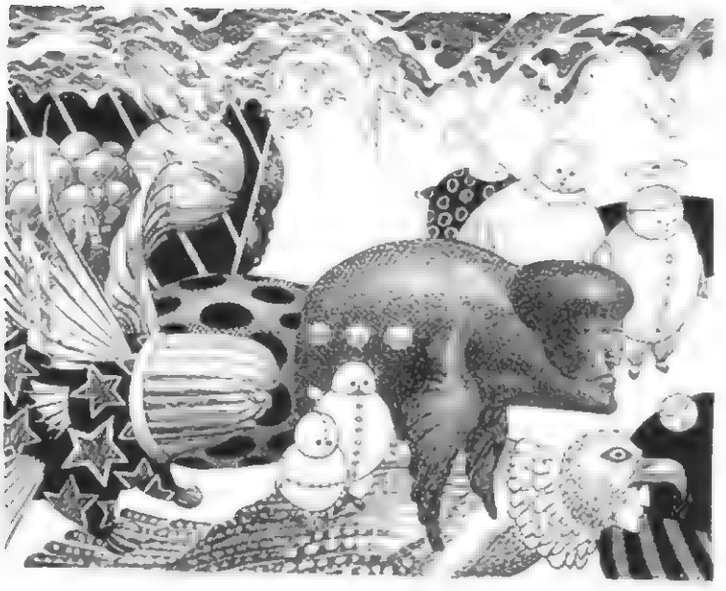
R: Los guiones son puntos de partida para el dibujante. Sin traicionar la intención narrativa del autor, es deber del artista enriquecerlos con su imaginería personal. Tranquilamente podría haberlos dibujado a lo Buscema, pero, otra vez, ¿cuál sería su valor, entonces? Una de las razones por las que el género de la fantasía heroica dentro de la historieta ha perdido vigor es que, generalmente, los dibujantes suelen decantar en lugares comunes que ya han sido vistos hasta el hartazgo. Obras magistrales y, a mi juicio, injustamente olvidadas o ignoradas como "El Dios Celoso" de Jorodowsky y Cadelo son la franca minoría. De ahí que, conscientemente, me propusiera desde el vamos darle una vuelta de tuerca al asunto.

P: Con Barreiro, desde 1987 publicaste las estrambóticas andanzas de Bass de Avregaut, personaje cuyo nombre no se conoció hasta el cuarto episodio de *La Fortaleza Ambulante*. El mismo héroe protagoniza *El mundo subterráneo*, ahora más reconocible bien que parece más un guerrero dubitativo al estilo de los de Moorcock que uno resolutivo como los habituales en la aventura fantástica. ¿Con qué referentes trabajasteis?

R: Ningún referente preciso, ya que precisamente buscaba un tratamiento del género que no fuera el trillado. Mis referentes fueron más literarios que gráficos: muy a lugar la mención de Moorcock, cuya obra me deslumbró en la adolescencia, y principalmente Jack Vance y Clark Ashton Smith. Especialmente en "El Mundo Subterráneo" hay muchas imágenes inspiradas directa o indirectamente por la obra de Lovecraft.

Los héroes hipermusculosos típicos de la fantasía heroica no me interesan particularmente, y es posible que en la confección de Bass pesaran más los ambiguos campeones de Moorcock, como Corum, Elric o Erekose, que el Conan de Howard.

P: En 1989 abordaste "Pesadillas"[1], también para *Skorpio* pero con Eduardo Mazzitelli. La obra parecía deslizarse por el mismo universo de las anteriores pero con un carácter más feérico. Mazzitelli concibió un relato más lineal que Barreiro pero tú cargaste las tintas generando una historieta de densidad sofocante, donde lo heroico se confunde con lo fabuloso. Creemos que se trata de la fantasía más heteróclita jamás vista en los cómics, ¿acaso por su vinculación con un sustrato narrativo y fantástico ligado a lo oriental?



R: Creo que encontré el primer esbozo de un lenguaje gráfico y simbólico personal en "Pesadillas", y al que estoy tratando de enriquecer y desarrollar desde entonces. Lo "oriental" aparece en el formato mismo de la historia, que más que un relato de aventura fantástica convencional, es una fábula onírica que abreva directamente en las fuentes de las Mil y Una Noches, por ejemplo, o de antiguas sagas y leyendas. No buscábamos tanto el ritmo trepidante y machacoso de la "espada y brujería", sino el trasfondo evocativo, poético y turbador de los mitos.

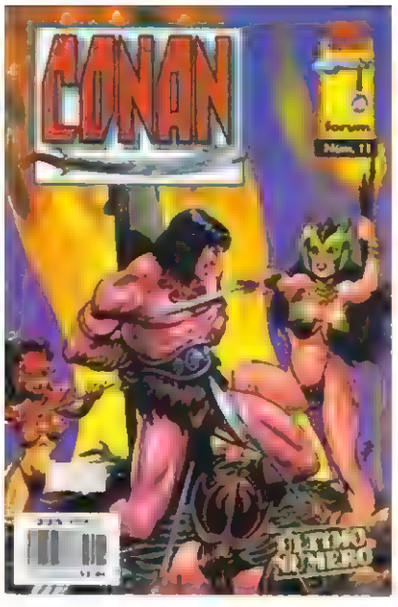
P: Tu relación creativa con Mazzitelli fue muy provechosa, culminando con obras como *Metallum Terra* o las más recientes *Nuggu y los cuatro* o *Dioses y demonios*. ¿Alcanzasteis una total y plena comunión de ideas en este conglomerado y complejo compendio de imaginería?

R: Más de una vez he dicho que prefiero mil veces el ida y vuelta que se da entre Eduardo y yo a la hora de urdir una nueva historia que escribirme mis propios relatos. Profesionalmente, es la experiencia más satisfactoria de colaboración que he tenido, y a la que seguiré apostando. Es una pena que el trabajo de Eduardo no haya trascendido tanto como el de otros guionistas, pero eso obedece también al perfil bajo que él siempre ha escogido. Durante varios años realizamos para la Skorpio italiana relatos unitarios; cada uno de ellos, a mi parecer, una pequeña joya narrativa, como los que componen el ciclo mitológico de nuestra propia cosecha en "Dioses y Demonios", o, a la manera de "Metallum Terra", historias de no más de 14 páginas ambientadas en extraños mundos (el del ajedrez, el de los trenes, los vientos, etc.). El derroche imaginativo en ellos hubiera bastado para realizar una serie completa, pero Eduardo nunca escatima ideas a la hora de elaborar una ficción.

P: En los noventa fue cuando te incorporaste al panteón de Marvel. En su momento, cuando incursionaste en los títulos de Conan exhibiste una cuidadosa puesta en página que parecía querer homenajear la forma clásica de entender estas historietas. ¿Fue más por deseo de agasajar la memoria de Frank Thorne o la del mismo Robert E. Howard?

R: Thorne nunca estuvo entre mis modelos, ya que lo descubrí tarde, a través de "Ghita", que me encantó. Más bien fue darme el gusto de dibujar a un personaje que siempre me gustó, desde las portadas de Frazetta a las novelas de Howard, desde las soberbias adaptaciones y guiones originales de Roy Thomas a las transcripciones en historietas de Barry Smith y John Buscema. Pero no estoy muy satisfecho con el resultado; es un híbrido extraño entre esos modelos y mi estilo personal que nunca terminaron de cuajar. No sé si le hice justicia a la Edad Hiboria que Howard creó. Me gusta alguna pequeña cosa que hice para esos cómics, pero en general, no estoy orgulloso de ellos.

P: En este escenario profesional colaboraste con guionistas como Truman o Dixon, entre otros. ¿Qué diferencias de estilo hallaste al trabajar con los escritores anglosajones? ¿Quizás una mayor sistematización de contenidos reflejo de un mercado plenamente industrializado?

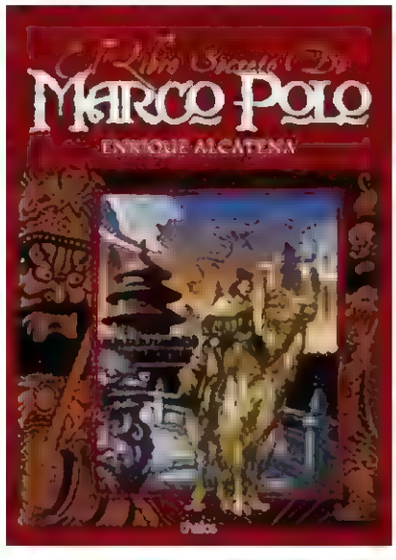


R: Las diferencias de estilo no son tan importantes: más allá de las fronteras y los idiomas, todos pertenecemos a la misma tribu, se podría decir, y nuestros marcos de referencia son compartidos. En mi caso particular, me crié leyendo los mismos cómics de la Silver Age que Dixon y Truman, así que el "rapport" fue fluido e inmediato.

P: Estos cómics publicados en EE UU sí son conocidos por el público español, pero el resto de tu producción, tanto la argentina, como para otros mercados europeos como Italia o Francia, ha pasado inadvertida acá. ¿A qué crees que se debe esto?

R: No tengo la menor idea.

P: Actualmente has trabajado en *Marco Polo*, desarrollando una recreación onírica del libro de las maravillas cercana al planteamiento de Calvino en *Las ciudades invisibles*. Es, a nuestro modo de ver, tu obra más rica en matices, una suerte de viaje interior veteado de laberintos y condicionantes introspectivos. ¿Por qué decidiste finalmente asumir totalmente las riendas de tu obra?



R: Fue algo totalmente fortuito, que disfruté en su momento, pero no me desvela el hecho de no ser autor integral habitualmente. Como ya dije, prefiero trabajar con Eduardo. Simplemente se dio un poco por casualidad la posibilidad de realizar el libro en forma integral y tratar de realizar una historia en la que, sin descuidar una narración sólida, evitando caer en una complacencia autorreferencial, pudiera retozar entre mis obsesiones y fantasmas. Allí están Borges y Coleridge, Beckford y Flaubert, Dunsany y Fellini, y un largo etcétera.

P: Teniendo presente que eres profesor de literatura inglesa y norteamericana, ¿qué dimensión imaginativa encierran los textos de tus historietas? ¿Y qué grado de metáfora deseas desarrollar utilizando las imágenes?

R: Busco una integración total entre palabra e imagen, integración que se basa en la equilibrada complementación. El texto debe hacer alusión a lo que la imagen no puede transmitir: los sonidos, los sabores, los olores; la imagen tiene que ilustrar lo que está implícito en el texto, y nunca lo explícito.

P: ¿Ampliarás, en el futuro, las miras de tu desarrollo como autor completo?; en este sentido, ¿qué caminos te quedan aún por explorar?

R: Veremos. El día tiene tantas horas, y no más; una vida humana, tantos años.

P: Centrémonos en tu iniciativa editorial. ¿Qué significo la rompedora propuesta de ATIZA?

R: ATIZA fue un experimento de "prozine", como se lo suele llamar, y no sé si fue una propuesta tan "rompedora". Se trató básicamente de uno más de los intentos que en aquellos años aciagos se dieron en el panorama de la historieta local para resistir la debacle editorial generalizada. Un manotazo de ahogado. Veníamos del fracaso de Hacha, y nos negábamos a dar el brazo a torcer. Lo rescatable de la experiencia es que confluimos allí gente amiga como Eduardo y yo, Fernando, Ariel Rodríguez Migueres, Lucas Varela, Fernando Calvi, Javier Rovella y Salvador Sanz.

P: ¿Podrías contarnos la génesis de la Asociación de Creativos de la Historieta Argentina (ACHA)? ¿Era la independencia editorial, en muchos casos a través del fanzine, el paso necesario para la renovación de la historieta argentina moderna o, simplemente, un imperativo obligado tras la debacle del mercado en los noventa?

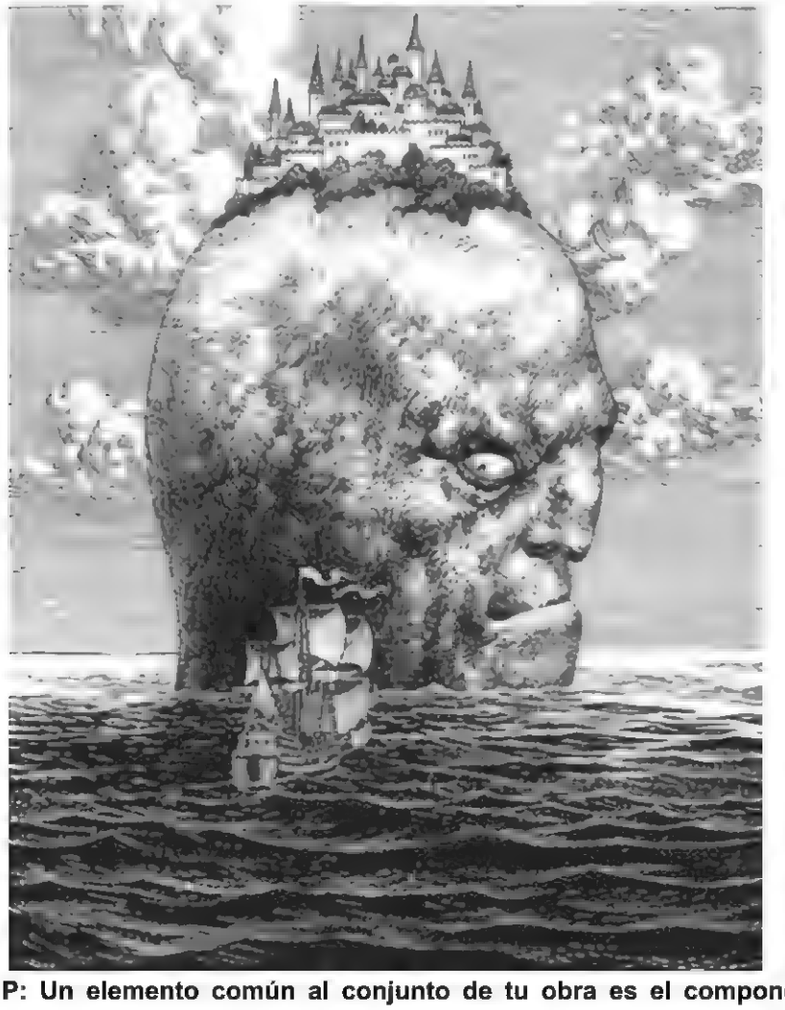
R: Estábamos totalmente desorientados, y desaprovechamos una oportunidad única, por inexperiencia y quijotería. Ante el cierre de las publicaciones de Columba y Récord, lo que se pretendió era que los dibujantes y guionistas editáramos nuestra propia revista de antología, en la que figuraran todos los que quisieran participar. Al final, sólo quedamos Luis García Durán, Horacio Lalia, Leonardo Manco, Gustavo Schimpp, Walter Slavich, Ariel Rodríguez Migueres, Eduardo y yo. Pero fue muy desgastante, y no caminó.

P: Asumir roles más activos en el mercado, lejos de los tradicionales canales de difusión editorial y en pos de un mayor control de gestión del producto, ¿consideras que es la única solución factible de cara al futuro de la historieta? ¿Cuál es, al respecto, la aportación tácita de asociaciones como la ADA? ¿Qué ámbitos de actuación desarrolla?

R: La Asociación de Dibujantes de Argentina (ADA), en la que participo, engloba a ilustradores, caricaturistas, humoristas gráficos e historietistas. La última categoría, a la que pertenezco, es minoritaria dentro de la institución. Después de muchos años de bogar a la deriva, está tratando de cumplir un rol orientador dentro del área, a partir de charlas formativas en las disciplinas artísticas, informes sobre derechos de autor, precios, etc. Es una tarea ardua pero noble e indispensable. Falta recorrer mucho camino todavía.

P: Tras tu reciente bestiario ilustrado en torno a la obra de Lovecraft, ¿cuáles son tus planes y proyectos de futuro inmediato en el ámbito de la ilustración?

R: Hay interés por parte del editor de los Libros del Zorro Rojo de que colabore en otro libro ilustrado, todavía a convenir.



P: Un elemento común al conjunto de tu obra es el componente interpretativo del subconsciente colectivo. ¿Hasta qué punto definirías la presencia, radical, de este parejo horizonte mítico universal dentro de tus creaciones?

R: Yeats, uno de mis poetas preferidos, habla de las imágenes que provienen del "Spiritus Mundi", concepto esotérico que podría ser equiparado con el subconsciente colectivo, y en el que late la esencia misma del mito. El pensamiento mítico, lejos de ser un estadio primitivo de la conciencia humana es,

como muy bien lo señalara Robert Graves, función primordial del intelecto. Es la interpretación en clave poética y simbólica del universo y nuestro lugar en él. No concibo trazar una sola línea sobre el papel sin que me aliente conectarme con esa dimensión mítica, que me justifica como artista. No me interesa dibujar "bien" (de hecho, y sin falsa modestia, no me considero un dibujante particularmente dotado en la faz técnica), sino que lo que hago pueda comunicar al lector ese espacio numinoso. Parafraseando a Keats en su "Oda al Ruiseñor", "abrir ventanas mágicas (que den) a mares feéricos".

P: Las fórmulas plásticas que has escogido, o la estética global de tu obra, ¿supone un proceso simbólico de reinterpretación de las tradicionales alegorías mitológicas (siguiendo la estela de Malinowski, una suerte de lenguaje-(gráfico)-en-acción cercano a la comunión fática)?

R: No había pensado en los estudios de Malinowski, pero su mención es muy oportuna. Comparto totalmente su idea de que, para entender cabalmente una cultura determinada, hay que tratar de hacerlo desde sus propios parámetros, su particular cosmovisión, y no desde pretendidos preconceptos universalistas. Si bien pueden darse ciertos paralelos en la existencia de arquetipos similares, la norma es la variedad. Desde mi humilde labor de historietista, busco reflejar la riqueza cultural múltiple de nuestro mundo. La reinterpretación es inevitable, pero me esfuerzo en ser fiel al corpus cultural que esté desarollando en cada historia. El rigor- y no vacilo en utilizar el término- con el que trato de plasmar gráficamente el contexto , ya sea que la historia se desarrolle en el Japón feudal, la India védica, la Britania artúrica o en los bosques de los iroqueses, intenta ir más allá de ser un mero ejercicio en "color local", pintoresquismo o "miren-qué-bien-me-he-documentado". De ahí cierta mimesis estilistíca con el imaginario plástico del pueblo o tradición a los que se refiera la historia. No busco deslumbrar al lector con mi erudición – si es que tengo alguna- sino compartir con él la posibilidad de maravillarse ante las creaciones del espíritu humano. Suena grandilocuente, pero no encuentro otra forma de expresarlo.

P: Para trazar puentes con la fantasía, con lo inexplorado, para entablar ese diálogo con la eternidad que pretende toda narración ¿crees adecuado el lenguaje de la historieta; se pliega mejor a este cometido que otros medios artísticos o narrativos?

R: Todas las expresiones artísticas son de alguna u otra manera expediciones a lo inexplorado, y la historieta por supuesto que también lo es. Afortunadamente, el hecho de que se trate de un medio no consagrado por los cenáculos culturales como "serio", nos permite a los que nos dedicamos a ella emprender esa búsqueda de lo eterno con mayor desparpajo e impunidad, sin ser detectados por los radares de la "intelligentzia".

P: Para concluir, ¿Cómo calificarías el actual panorama del mercado del cómic tanto a nivel nacional como internacional?

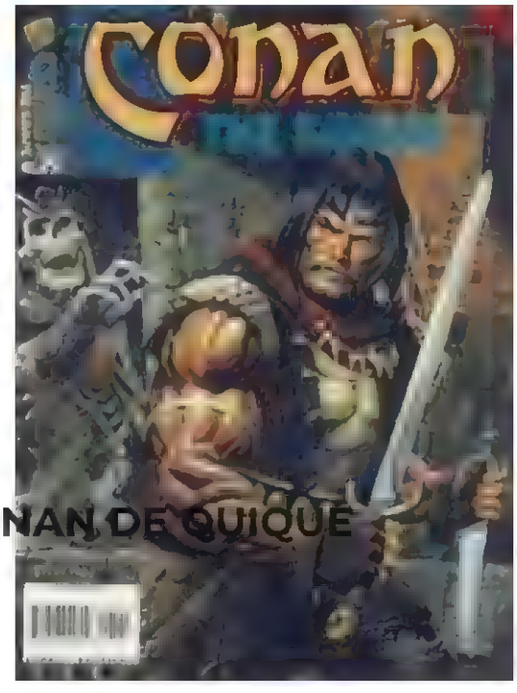
R: El panorama de la historieta en Argentina es alentador por un lado y preocupante por otro. Abundan practicantes con talento e ideas, pero hay editores aprovechados que, bajo el pretexto de realizar a cabo una cruzada para rescatar al medio de la crisis en la que se sumió en los '90, pretenden que los guionistas y artistas trabajen gratis o por poquísimo dinero, y cuando pagan algo, lo hacen cuando les viene en gana. Todo esto hace añorar a los editores "piratas" tan denostados, que lejos de ser santos de mi devoción, pagaban religiosamente todos los meses a sus colaboradores, que podían vivir de su trabajo.

Es cierto que las reglas del juego han cambiado, y que es quimérico creer lo contrario. Pero estas prácticas desprolijas suelen instalarse para ya no desaparecer, y se transforman en vicios. Celebro, eso sí, la reaparición de la revista Fierro y la conducta editorial de Doedytores.

En lo que se refiere al mercado internacional, me alegro de publicar en el italiano, uno de los pocos lugares en que la historieta sigue siendo popular: se venden en kioscos de periódicos y no en tiendas especializadas solamente. Aun así, la retracción del medio a nivel mundial es general (con excepción de Japón). En este momento, estoy realizando un trabajo para el mercado indio, experiencia totalmente inédita para mí, y compruebo con satisfacción que se trabaja muy seriamente.

En conclusión, y no obstante los inevitables vaivenes endémicos de la industria de la historieta, no creo que este medio al que me he dedicado de cuerpo y alma corra la suerte del pájaro dodo.

[1]*La fortaleza móvil, El mundo subterráneo, El mago* y *Pesadillas* fueron los títulos de los libros Suplemento de Skorpio números 4, 5, 7 y 9, respectivamente, que recopilaron todas estas historietas en 1991.



EL BARBARO Y EL PORTEÑO. EL CONAN DE QUIQUE ALCATENA

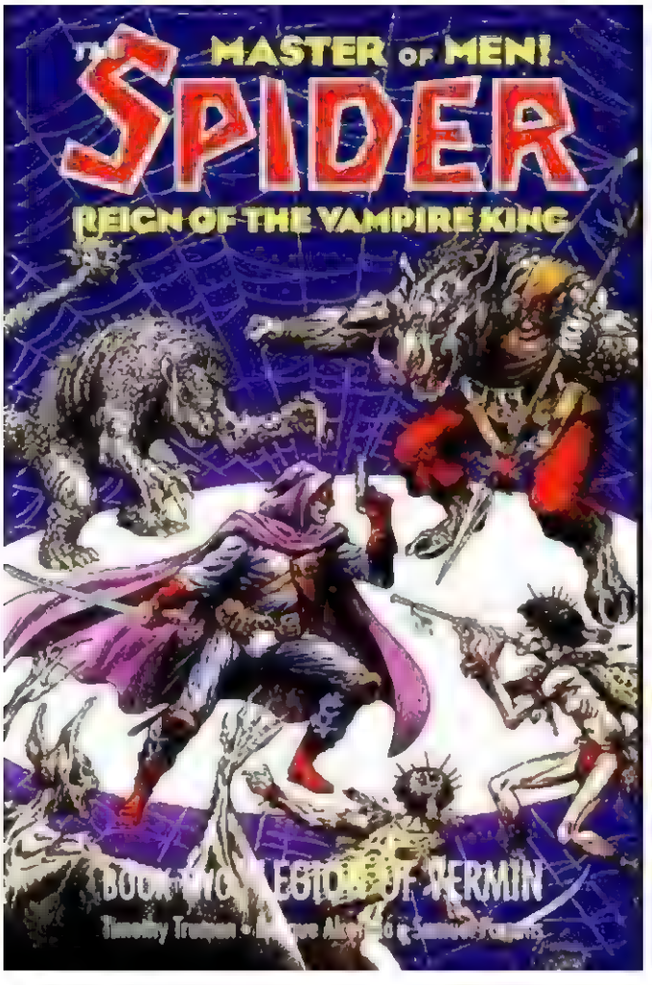
NORMAN FERNÁNDEZ

Edición:

TEBEOSFERA (2008, TEBEOSFERA) -2ª EPOCA- 1, 25-X-2008

EL BARBARO Y EL PORTEÑO: EL CONAN DE QUIQUE ALCATENA

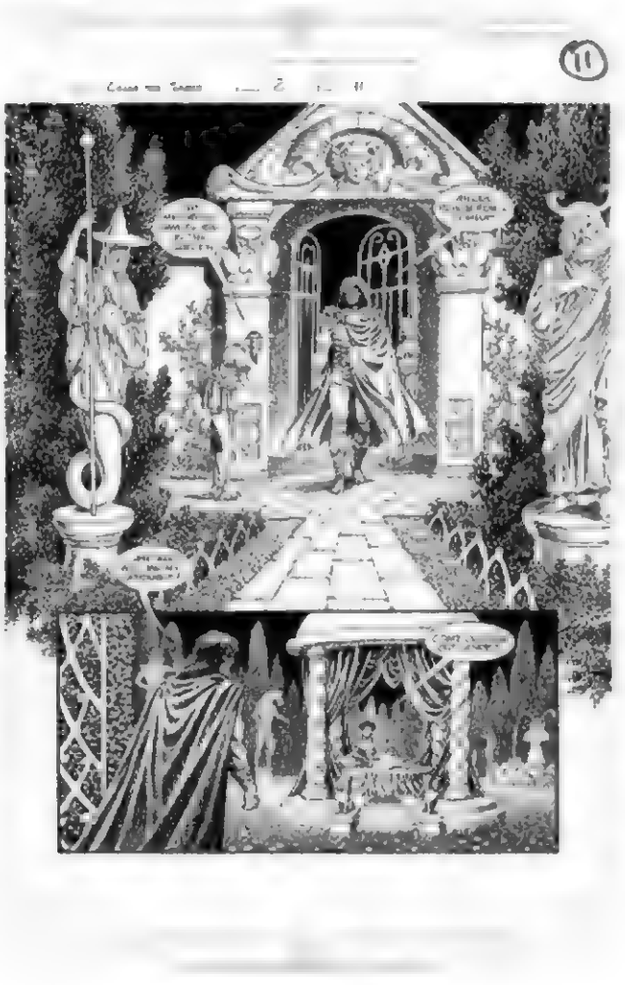
Timothy Truman y Chuck Dixon fueron los responsables de la llegada de Quique Alcatena al mercado norteamericano a finales de la década de los 80 del pasado siglo; por un lado a través de la publicación por parte de su línea editorial "Four Winds", de las obras que había éste realizado en Argentina junto a Ricardo Barreiro (historias de corte fantástico aparecidas en la revista *Skorpio* y recopiladas en los álbumes *Mundo subterráneo*, *La fortaleza móvil* y *El mago*), y por otro mediante la realización de trabajos específicos para ese mercado: el entintado de *Hawkworld* y *Spider*, junto al dibujo completo de la segunda serie de *Spider*, todo ello en colaboración con Truman y una serie de trabajos con guión de Dixon para Marvel (*Alien Legion, What if*), DC (*Batman*) o Dark Horse (*Predator*).



No es ningún secreto que Alcatena es uno de los entintadores que mejor ha sabido realzar el lápiz de Truman: su estilo propiciaba cierta agresividad en el dibujo que casaba perfectamente con lo que se estaba contando al ser los guiones de Truman: "duros" y complejos emotivamente. Parámetros que se mantienen en la segunda miniserie de *Spider* ya dibujada por él en solitario. De cualquier manera, Alcatena no parece muy amigo del trabajo en grupo, existiendo muy pocos casos en su larga trayectoria los que haya colaborado con otro autor en la realización del dibujo.

En cuanto al resto de trabajos para la industria estadounidense anteriores a su gran obra en ese mercado, *Conan the Savage*, presentan un curioso paralelismo con sus colaboraciones con Barreiro, desde el punto de vista de que se trata de "actualizaciones" del trabajo de los clásicos ("Mundo subterráneo" y "La fortaleza móvil" presentaban una clara impronta de la labor de autores como José Luis Salinas o el mismo Alex Raymond), aunque en este caso se trata de clásicos del comic book. Kirby sería lógicamente el autor que Alcatena reelabora en la serie de *Los 4 Fantásticos* derivada de la de la de dibujos animados, *Marvel Action Hour*, mientras que en su trabajo con Batman le correspondería el turno a Bob Kane y Jerry Robinson, y en especial a Frank Robbins en el anual de *Legends of Dark Knight* dedicado a Man-bat.

Un hecho que querría dejar claro es que a pesar de que estemos hablando de referencias al trabajo de autores clásicos, ello no quiere decir que Alcatena sea un historietista apegado a soluciones añejas o a una forma de entender la historieta pretérita; todo lo contrario. Si de algo se puede calificar a Alcatena es de tratarse de un autor moderno: entendida la modernidad como el desarrollo de una manera más o menos novedosa de elaborar las historietas basándose para ello, aparte de en el talento propio, en la manera de hacer de los autores que te precedieron. En este sentido Alcatena sería algo así como el "continuador natural" del trabajo de gente tan importante para el medio como puedan ser Joe Kubert o los mencionados Kirby y Robbins.



CONAN, THE SAVAGE

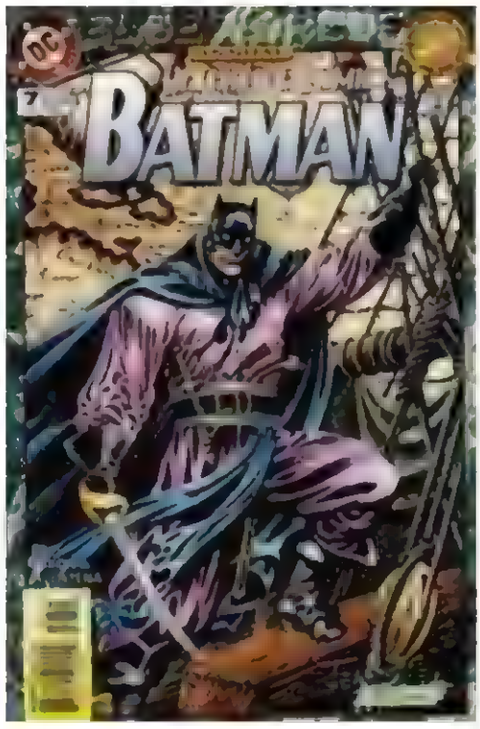
No encuentro explicación al escaso eco que tuvo en su momento el trabajo de Alcatena en *Conan the Savage*; aunque con toda seguridad el que su estilo no sea mera copia del modelo oficial de las colecciones del bárbaro tendrá bastante que ver. Digo que no encuentro explicación porque el paso de Enrique Alcatena por *Conan the Savage* fue el acontecimiento cualitativamente más importante, desde el punto de vista gráfico, de estos últimos años de vida del personaje.

Alcatena es un dibujante de trazo duro y seco, con un estilo en principio poco dado a esteticismos, que consigue realizar un lápiz lleno de vigor, fuerza y, por que no, verdadera ferocidad. En resumen, era un dibujante perfecto para las historias del bárbaro creado por Robert E. Howard. Pero no solo sucedía que Alcatena presentase un estilo de dibujo que expresivamente casase a la perfección con el tipo de historias a narrar, además *Conan the Savage* ofrecía un trabajo narrativo muy interesante con una gran dinamización de las secuencias de acción, mediante el empleo de toda una gama de angulaciones.

Hasta aquí tendríamos algo que si bien no es fácil de encontrar, tampoco se aparta de lo conseguido por algunos (pocos) dibujantes que han pasado por las colecciones dedicadas a Conan. La cuestión es que Alcatena consiguió ir más allá. Consiguió no sólo realizar un gran trabajo expresivo, narrativo y descriptivo, si no que además lo hizo con unas historias visualmente elaboradas, con un tratamiento muy interesante de los grises que si bien era llevado a cabo en colaboración con otro dibujante (el entintador) sigue las pautas habituales empleadas por Alcatena.

Por ultimo, Alcatena consigue lo que hasta ese momento no había llevado a cabo dibujante alguno; esto es conjugar en uno solo y bajo su propia concepción de la historieta los dos modelos generales del tratamiento grafico de Conan: el mayoritario de John Buscema y el del creador del personaje Barry Windsor-Smith. Del primero encontramos la capacidad de transferir energía al papel, mientras que con el ingles compartiría la capacidad de conferir a las historias eso que se ha dado en llamar "imaginería": una ornamentación y ambientación especial para la que utiliza desde su propio estilo como dibujante, hasta elementos aparentemente superfluos como pueden ser los rebordes de la viñetas.

Esa desbordante capacidad para ilustrar aquello que solo existe en su cabeza, pero que se convierte en perfectamente real una vez que ha salido de su lápiz, unida a la habilidad para crear mundos imaginarios, propios e inimitables, sin abandonar la contundencia que acompaña a su dibujo no sólo hacían de Quique Alcatena en dibujante perfecto para *Conan the Savage*, sino que le convierten en un autor tan inclasificable como brillante



EL DÍA QUE BATMAN FUE PIRATA

OSCAR DE MAJO

Edición:

TEBEOSFERA (2008, TEBEOSFERA) -2ª EPOCA- 1, 21-X-2008

Palabras clave / Keywords:

Batman/ Batman

EL DÍA QUE BATMAN FUE PIRATA

"Una de piratas...
¡Larga vida y gloria eterna!
Para hincarles de rodillas
hay que cortarles las piernas...

Joan Manuel Serrat

Y Batman, para deleite de todos sus lectores, un día fue pirata…

¿Qué otro superhéroe podía serlo, si no él? Y quién podría dibujarlo, sino nuestro Quique Alcatena, con sus trazos góticos y épicos a un tiempo, con sus espadas y trabucos a la orden del día, con su habilidad para cambiar el domicilio de la aventura a su antojo, sin que nos sorprenda la mudanza, por extraña que parezca.

Hoy los fans de Batman recordamos al encapuchado pirata como una de sus encarnaciones más bizarras y más apasionantes. Y más los que tenemos el placer de conocer a Quique, de haber nacido por el mismo lugar y la misma época, de haber exaltado nuestras adolescencias leyendo a Emilio Salgari…

Pero, a pesar de que Alcatena es un autor integral, que escribe y dibuja sus historias y crea sus propios personajes, cuando trabaja para las compañías norteamericanas, el autor de los textos es otro (Chuck Dixon, en este caso). ¿Por qué, entonces, este trabajo nos parece tan similar, en su estilo, a los demás trabajos de Quique? Parecería que este Batman pirata nació no solamente en los lápices sino también en la mente de Alcatena, a pesar de que sea otro el que se llevó los créditos de haber contado la historia.

"El Batman Pirata es un trabajo mío, totalmente de cero; es más, surgió a partir de un dibujo mío que yo le había mandado a Dixon. Yo le había hecho un dibujo de John Silver, el pirata de *La Isla Del Tesoro* y de ahí salió la idea de hacer algo

ambientado en el caribe. Incluso hubo intentos de continuarlo. Iba a haber una serie. Iba a estar el Pingüino, iba a estar Bane, que era una especie de Hombre de la Máscara de Hierro. Batman volvía a Inglaterra a reclamar su título nobiliario, que se lo había robado el Pingüino, y Bane era su ayudante. Pero bueno... quedó en el limbo. Tantas cosas quedaron en el limbo...", dijo Quique.

Y ahí entendemos un poco más. Dixon puso las palabras, pero la idea era "alcateniana" hasta la médula. Un Batman pirata... Un Robin grumete... Una Catwoman con nombre de tía vieja (Consuelo, o mejor dicho "María Consuelo Esperanza Fortuna Domingo Disantis") y aspecto de perra joven, un joker español corrupto... Es evidente que la historia de este personaje lleva en el orillo la marca de Alcatena pero, por ser Batman, es propiedad de la DC. "La idea es mía, los personajes son míos; Dixon armó el guión, sobre un plot mío. Pero nunca más los voy a poder volver a usar libremente, salvo que a la DC se le ocurra hacer una continuación. Me di el gusto, pero al mismo tiempo decís: 'son buenas ideas y las tirás'.[1]"

Fundamentalmente, Dixon (¿o Alcatena?) basa el relato en la trilogía compuesta por los tres protagonistas (Robin, como en tantas historias de Batman, no es más que un aditamento):

- el noble inglés (Batman) que deviene pirata por los reveses de la vida (¿dónde escuché yo antes que los ingleses son piratas?), al que se conoce con el nombre de "Leatherwing";
- el malvado noble español que explota a los indígenas (Joker), al que todos llaman "el Hombre Sonriente";
- y, a mitad de camino entre el bien y el mal (como siempre), la bella condesa -ya noble dama, ya cruel pirata- española (Catwoman), conocida como "la Capitana Felina", amada, temida y deseada por sus vasallos, sus aliados y sus adversarios.

Original de Q. Alcatena dibujado para el autor de esta reseña.

Y esta historia, producto de buenas ideas (de Quique Alcatena), comienza con la descripción de uno de los tres pilares mencionados: el temido pirata que "detrás de una terrible máscara ocultaba sus rasgos, para encubrir el honor familiar, un linaje de nobleza inglesa, una herencia de fama. Escapó de un feudo y de una vida perezosa y tranquila, tomó el sable y el radó y vistió la máscara del murciélago. Y se fue a vagar a los mares, vestido como un gran murciélago negro..." Y al lado de la descripción aparece él: Batman, con un aro en la oreja, una camisa blanca, pero la inconfundible capa con su capucha. ¿Las palabras de Dixon inspiraron el dibujo? ¿El dibujo de Alcatena inspiró las palabras? ¿O nacieron juntos?

Pablo de Santis dice que la historieta es la síntesis simplificadora entre texto y dibujo: palabras que son dibujos… Dibujos que son palabras… Quizás este caso sea un buen ejemplo.

A mi entender, precisamente las descripciones, plasmadas a través de las palabras y los dibujos, son lo que le da más calidad a esta historia que, justamente por ser una clásica historia de piratas, es simple y previsible, pero apasionante. Veamos parte de las otras dos:

- "… el Hombre Sonriente, capitán del *Pescador*, con su mueca congelada y un corazón pecador regía las costas de Honduras. Decían que era el piloto del diablo, ya que sólo se confiaba a Satán…".
- "Tan bella, la Capitana Felina asolaba los principales puertos, a veces como condesa, a veces como dama española (…) Echó a pique varios barcos y arruinó a más personas de las que un hombre se pueda jactar…"

Las descripciones son fundamentales en todas las historias de piratas, y esta no podía ser la excepción. Todos, cuando leemos historias de piratas, esperamos los detalles de rostros, navíos, paisajes que nos ayuden a ver esos relatos que son, fundamentalmente, visuales.

Quizás el mayor logro de Quique fue conseguir que sus dibujos no traicionaran los que todos los lectores de historias de piratas teníamos grabados en nuestra imaginación. Cada uno de esos trazos se corresponde con una imagen que guardamos en nuestras memorias desde niños, con el plus de no contradecirse con las imágenes de Batman, Robin, Catwoman o el Joker, que también guardamos en nuestras memorias desde niños. Y ahí está el porqué de que este Batman Pirata sea uno de los hitos en la carrera de Alcatena. Por la genialidad de haber logrado desde lo visual, más allá de quién es o no el autor de los textos escritos, esta fusión fenomenal.

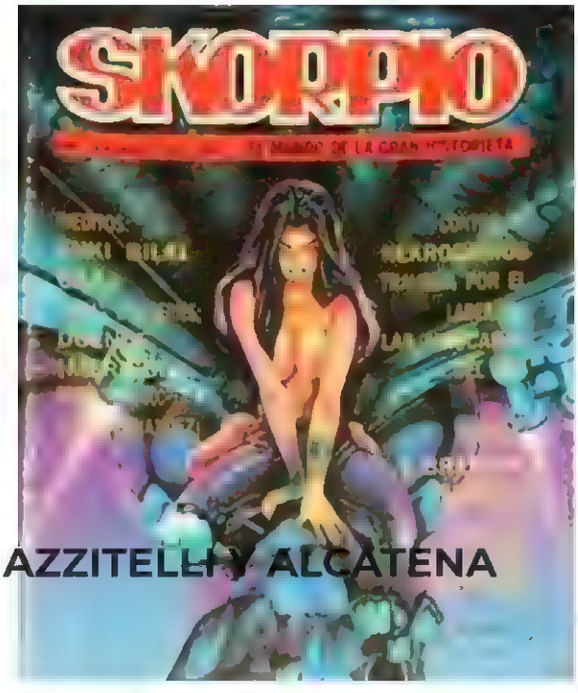
Y otro punto a favor es haber aprovechado una constante que se dio en todas las versiones y refritos del mito de Batman: la bella será utilizada por el malvado como cebo para tentar y atrapar al noble caballero, pero el amor podrá más y ella se cambiará de bando y entre los dos acabarán con el villano. Una perfecta historia de amor... Y una perfecta historia de piratas… Al fin de cuentas, la historia de Batman siempre fue una historia de piratas; el valor de ésta es haberlo contado.

Nunca, hasta ahora, me había preguntado por qué esta es una de las historias de Batman que más recuerdo, y el primer trabajo de Alcatena que viene a mi mente. Seguramente por ser una historia sin tiempo, de las que nunca pasan de moda; quizás porque, por ser un "Elseword", no la afectaron los tantísimos cambios en la continuidad, porque es un clásico. Quizás porque, cada vez que revuelvo dibujos, me encuentro con esa "Gatúbela" pirata dibujada y dedicada por Quique en aquel maravilloso e inolvidable primer Fantabaires, hace ya tanto… "Gracias, Oscar, por la paciencia". ¿Por qué me agradecía Quique la paciencia? Ya no me acuerdo…

Pero, fundamentalmente, recuerdo esta historia porque es "una de piratas", como dice el Nano Serrat, o porque "si me dan a elegir, elijo la del pirata…", como dice Joaquín Sabina, que no en vano (años más, años menos), pertenecen a mi generación (que también es la de Alcatena).

Y porque la magia que irradian las nostálgicas historias de piratas es difícil de resistir…

[1]"Entrevista a Quique Alcatena", de Juan Data (originalmente publicada en el número 11 de la revista *Ultimate Reports*, Málaga, España, 2000).



DENTRO DEL LABERINTO CON MAZZITELLI Y ALCATENA

NINO ORTEA

Edición:

TEBEOSFERA (2008, TEBEOSFERA) -2ª EPOCA- 1, 21-X-2008

DENTRO DEL LABERINTO CON MAZZITELLI Y ALCATENA

Travesía por el laberinto es una obra escrita por **Eduardo Mazzitelli** y dibujada por **Enrique Alcatena**. *Travesía por el laberinto* no es la única colaboración de estos creadores, de su unión han nacido relatos como *Acero Líquido*, *Metallum Terra*, *Pesadillas*, o, más recientemente, *Nuggu y los cuatro*. *Travesía por el laberinto* es una obra de84 páginas en blanco y negro, dividida en 12 estancias de 14 páginas cada una. *Travesía por el laberinto* fue publicada en el año 1991 dentro de la revista argentina *Skorpio*. *Travesía por el laberinto* es un apasionante recorrido por el proceso creativo, y una envolvente reflexión sobre la condición humana. La búsqueda de la Felicidad, el Equilibrio o la Identidad, conviven con la Ira, la Falsedad o la Locura.

SUPER
Skorpio
N° 146 AVENTURAS PARA ADULTOS
en este número: EL MUNDO SUBTERRANEO, AVRACK,
SLOT-BARR, CATO ZULU, TARZAN, CIMARRON
y otras grandes aventuras completas

Cubierta de Alcatena para Super Skorpio 146, en el que se desarrollaba la serie El Mundo Subterráneo

CUENTOS PARA NOCHES TORMENTOSAS

Nos encontramos ante una novela gráfica que aúna como pocas su valía literaria y artística. Aun ahora, me resulta difícil decidir qué parte pone el cascabel a la otra. Pues si las ideas, reflexiones y situaciones creadas por Mazzitelli son fascinantes, la plasmación gráfica de Alcatena resulta cautivadora. Hasta el punto de que texto y dibujos combinan perfectamente en la realidad de la historieta, pero uno podría hacerlo perfectamente en el mundo literario, y el otro en el universo de la ilustración. Ambos autores, logran que sus improntas recorran juntas el laberinto creativo sin que una busque dejar atrás a la otra.

Shakespeare, **Cervantes** o **Borges**, se dan la mano con **Dalí**, **El Bosco** o **Courvert**.

Su planteamiento inicial no es innovador: Un poeta sin inspiración es arrastrado por el Oberon creado por Shakespeare al Laberinto fundamental, donde confluyen los ríos del tiempo, la realidad y la ficción para regar la fértil imaginación de los creadores.

Ya Hugo Pratt en su *Sueño de una mañana de invierno*, presentaba a Oberon, junto a otros personajes shakesperianos pidiendo ayuda a Corto Maltés para que los defendiera de la Alemania *akaiserada* de La Primera Guerra Mundial. **Neil Gaiman** y **Charles Vess**, en su relato para *The Sandman*: *A Midsummer Night's Dream*, lucían a la compañía de teatro del bardo representando la obra homónima frente a una audiencia compuesta por los personajes que la protagonizan.

¿Plagio? ¿Copia? ¿Imitación?... No, simplemente Arte en vida que baila la música del azar. No en vano las musas que nadan en las aguas del Parnaso bañan con su sonrisa a todo creador que se zambulle en ellas. ¿O acaso no es el mismo concepto de obsesión amorosa el que sufre Otelo por Desdémona, que el que encanta a Quijote por Dulcinea? ¿Se copiaron Shakespeare y Cervantes, o simplemente tomaron la misma bifurcación en el laberinto creativo? Además, si El Bardo se inspiró en un relato de **Cinthio**... ¿en quién se inspiró El Manco?

No importa, la inspiración está en la vida. El arte es vivir o soñar que vives, o, como pone Mazzitelli en boca de uno de sus personajes: «¿Acaso vas a escribir sobre la vida si no vives?»

DIARIO DE LA TRAVESÍA

El álbum contiene algo más que un vagabundeo ingenioso por el enredo de la inspiración, reflexiona sobre constantes humanas, y es un relato de aventuras con monstruos, princesas o piratas. Así mismo, como todo viaje, el recorrido por esta obra conlleva un componente iniciático, al igual que Percival —su protagonista— respirar el polvo de sus veredas nos llevará a paladear de manera diferente el aire de la realidad.

Mazzitelli se nos confirma como un auténtico maestro de pista circense. Su guión hilvana con el hilo de la narración sólida, elementos y personajes provenientes de otros mundos, pero que adoptan nueva forma en el suyo siendo fieles a su origen.

El Quijote —presentado en la segunda entrega de la obra— reniega de su código de caballería. Hastiado de ser llamado loco por meramente ver la realidad, decide integrarse en la cerrazón del resto. Veremos a Sancho y Rocinante figurar entre las cosas que el hidalgo dejó en el olvido, en una epatante viñeta dibujada por Alcatena. Finalmente, el manchego tras yacer con campesina carnosa, volverá a enloquecer: volverá a ver la realidad.

En el relato *El rostro del demonio*, asistimos a una revisitación de *Moby Dick* y la leyenda de *El holandés errante*, donde el descomunal cetáceo y los dos obsesivos justicieros / vengadores mantienen una batalla eterna, infinita —al igual que el laberinto donde viven— identificable, nuevamente, con el combate entre Cordura y Locura, o ¿el Bien? —tradicionalmente asociado al color blanco de la ballena— y ¿el Mal? —confederado a los capitanes obscuros—.

Quizás el personaje más rico, por su condición enigmática, ambivalente y tramposa —cercano a la figura de un creador respecto a su obra— sea el de Reynard, Rey de los Zorros, a quien le gusta juntarse con las personas. Esta creación antropomórfica aparecía en numerosas fábulas medievales junto a un poeta que narraba vivencias humanas transmutadas a animales. Reynard no sólo encarnaría al Artista, en su condición de conocedor de lo que espera más allá de las puertas a cruzar, o por introducir en el transcurso de la narración recursos inesperados. Si no que se muestra como gran conocedor de las variables humanas a lo largo del viaje por un laberinto irreal, en el que al igual que en la vida, siempre estamos en movimiento.

¿Quién es más feliz, un espantapájaros —tranquilo, inmutable, estático— o un "Rufus el osado" en perpetua lucha por la felicidad?

Mazzitelli se despliega muy crítico con nuestro comportamiento: matamos a lo que envidiamos; nuestra cobardía nos impide desarrollar nuestros potenciales; el miedo, la policía o el profesorado son fuerzas represoras, y a la vez títeres en manos del Sistema.

Puede que el Hombre sea sólo un borracho que bebe de una botella vacía; un cobarde que prefiere soñar con las cosas que nunca fueron, a afrontar su realidad.

Tal vez yo confunda lo contado por el guionista, con lo imaginado por mí. Quizás, tú lector, veas algo diferente a lo que he encontrado. Esa es la grandeza del relato de Mazzitelli, una vez que te adentras en él, tu viaje difiere del anterior.

EL ROSTRO DEL DEMONIO

Una vez más, Alcatena da muestras de su excelencia creativa. Sus lápices cobran una fuerza en blanco y negro, que el color y el entintado ajeno desvirtúan.

Se revela diestro para dar forma a cualquier cosa, real o irreal, de transmitir toda sensación, impresionista o expresionista, de reproducir con realismo cualquier figura, o fantasear con delirio cualquier forma. Lo mismo envuelve sus viñetas en un recuadro marcado —que refuerza lo narrado, o alberga un desarrollo complementario— que las deja relacionarse libremente en sus páginas. Alterna composiciones con guiños surrealistas (los barcos con ojos y pie frontal de *El rostro del demonio*) con disposiciones herederas de los códices medievales (véase el tercer episodio, *Historias*).

Su trazo alterna en una misma hoja del firme lápiz costumbrista, a la suavidad del pincel onírico. La realidad que ve el Quijote carece de límites, está libre de fronteras; mientras aquella en la que se fuerza a vivir integrado está firmemente delimitada y entintada.

Pese a lo desproporcionado de alguna de las situaciones, su composición es siempre adecuada. Pese a mostrar a lo personajes en continuo movimiento, éstos siempre aparecen en posturas cambiantes, no transmitiendo ninguna sensación de monotonía. Y todo ello sin incluir ninguna imagen cinética ajena a la de la propia figura.

Alcatena se muestra perfecto en el encuadre, lo que se aprecia perfectamente en las numerosas escenas que alternan movimientos ascendentes con descendentes por las escaleras que atajan el Laberinto.

Pese a su dominio de la técnica, su trazo no resulta frío, ni su composición abigarrada a pesar de su composición detallada. Sus creaciones desprenden humanidad, da lo mismo que hablemos de duendes que buscan recuperar el Arco Iris, que de mascarones de proa que relatan sus singladuras. Es tal la carga emotiva que transmiten sus dibujos,

que nos es imposible no compadecer a la mujer que se niega a salir de su jaula —esperando al príncipe idealizado que la rescate— o no compartir la vitalidad de un Quijote reincidente en el pecado de disfrutar de la vida.

Quizás, como aseguran los autores, haya que ser un loco para buscar la Felicidad. Entonces sólo puedo concluir admitiendo mi locura, pues la lectura de *Dentro del laberinto* me ha acercado al delirio del placer ante lo narrado.

Cuidad vuestra estabilidad mental, obras como ésta, donde se afirma que hay más de un camino para llegar a la Verdad, son desaconsejables en estos tiempos de pensamiento único disfrazados de falsa progresía solidaria. No leáis, no penséis. Manteneros alejados de El laberinto de las ideas. Demonizad al diferente, al que osa a criticar lo que vosotros ni os planteáis. No leáis la obra de Mazzitelli y Alcatena, quizás os haga daros cuenta de que vale más deambular solo por laberintos, que caminar en círculos por la nada abarrotada de seres vacíos.

BUENOS AIRES EN LA HISTORIETA ARGENTINA

CARLOS R. MARTINEZ

Edición:

TEBEOSFERA (2008, TEBEOSFERA) -2ª EPOCA- 1, 16-IX-2008

Resumen / Abstract:

Análisis de las historietas argentinas ambientadas en la ciudad de Buenos Aires a lo largo de setenta años del siglo XX. Se aportan los principales hitos, la vinculación a sus soportes y al contexto sociopolítico en que aparecieron, o su vinculación con el presente cuando se trata de prospecciones futuras.

BUENOS AIRES EN LA HISTORIETA ARGENTINA

Analizar la relación entre Buenos Aires y la historieta argentina a lo largo de casi setenta años resulta una tarea tan apasionante como compleja, complejidad que surge no solo de las dificultades que entraña captar los diferentes matices de la ciudad protagonista (¿Díganme dónde está cómo es, Buenos Aires la Reina del Plata?, se pregunta Maria Elena Walsh en su "Vals Municipal"), sino también de los diversos enfoques posibles para estudiar dicho vínculo y que podrían sintetizarse en los siguientes puntos:

-Principales hitos en la incorporación de Buenos Aires a la historieta argentina en el tramo que va de 1928 a 1957.

-En qué medida ha explotado la historieta las potencialidades de la ciudad teniendo en cuenta la relevancia que el mismo tema ha tenido en otras disciplinas artísticas.

-La diferenciación entre las obras donde Buenos Aires es apenas un decorado para historias que podrían desarrollarse en cualquier otra gran ciudad, y aquellas que por las características de sus personajes o por girar en torno a un escenario específico (una calle, un barrio determinado) son intransferiblemente porteñas.

-Las historietas que se desarrollan en una época contemporánea al transcurso de la acción, las que evocan épocas pasadas o anticipan un futuro probable.

-Las distintas formas en que pueden abordarse los temas de Buenos Aires en la historieta, tales como lo cotidiano (en sus vertientes costumbrista, dramática y romántica), policial, misterio, fantasía y ciencia ficción, por citar las principales.

A los efectos de darle un cierto orden y coherencia a tan variado material, se lo ha agrupado en tres capítulos o ejes que corresponden, el primero, a los principales antecedentes del ingreso de Buenos Aires a la historieta; el segundo a las distintas formas de tratamiento (costumbrista, policial, misterio, etc.); y el

tercero a los tiempos de la narración (la evocación de épocas pasadas o la anticipación del futuro), esquema que se completa con una introducción, un epílogo y un listado en orden cronológico de historietas relacionadas con Buenos Aires.

INTRODUCCIÓN

"Aunque muy pobre cosa, muy modesta, nuestra ciudad había nacido con un hechizo misterioso. Viajeros ilustres y refinados que visitaron en América ciudades admirables, ciudades tan pintorescas como Los Reyes y Méjico, al hablar de Buenos Aires ponen siempre en sus páginas un cariño especial. Cuando la fea enamora, el mal es más hondo." Las palabras que anteceden pertenecen al libro *Las dos fundaciones de Buenos Aires* y si bien su autor, Enrique Larreta, se está refiriendo a una Buenos Aires muy anterior a su proceso de modernización, esa capacidad de hechizo se mantuvo -o se acrecentó- aún después que dejara de ser la Gran Aldea para convertirse en una urbe con reminiscencias de grandes capitales europeas, al precio claro está de no dejar prácticamente vestigio alguno de la ciudad original. Pero no solo a viajeros ilustres y refinados hechizó Buenos Aires, también a sus habitantes aunque renieguen de su tránsito, de sus veredas rotas o de la humedad de su clima que potencia el calor veraniego y altera los nervios del más templado; y la aman también quienes llegan desde el interior del país, pese a que los aturda su movimiento febril, los moleste la actitud sobradora ("canchera") de muchos porteños ó le reprochen, y con razón, que la riqueza de Buenos Aires tuvo como contrapartida la decadencia –cuando no la ruina- de muchas economías regionales anteriores a ella.

Y si la quiere el hombre común, el que la sufre cotidianamente, qué decir del creador, del artista, de aquel cuya sensibilidad lo lleva a bucear en lo profundo del alma de la ciudad a través de las más diversas disciplinas artísticas. Ahí están como prueba de esa obsesión las decenas de tangos que describen o añoran a Buenos Aires; los cuadros de Quinquela Martín; los poemas de Borges y Baldomero Fernández Moreno; los trabajos de Scalabrini Ortiz o de Martinez Estrada en el terreno del ensayo sociológico; el teatro no solo en su forma clásica sino a través del sainete y el grotesco; el cine mostrando el Buenos Aires de los barrios y también el de las mansiones con teléfonos blancos; las novelas de Mujíca Lainez o de Leopoldo Marechal; el periodismo con hitos que van desde las "Aguafuertes Porteñas" de Roberto Arlt en los años '30 al "Buenos Aires me mata" de Sandra Russo, radiografía de la ciudad y de cierta fauna urbana nacida al calor del menemismo; y para no hacer eterna esta enumeración, los radioteatros y los teleteatros que erigieron en protagonistas de sus historias a colectiveros y taxistas.

Buenos Aires recreada en el cine, analizada en el ensayo, celebrada en la poesía o añorada en el tango...¿y en la historieta? Un primer análisis del tema llevaría a pensar que en ese rubro la hechicera ciudad "junto al río inmóvil" sufrió un cierto desdén. Si es cierto lo que dicen de ella acerca de que siempre ha preferido mirar hacia Europa o Nueva York en lugar de asumir su origen sudamericano, debe aceptarse que la historieta –la "seria", la de aventuras- le pagó con la misma moneda y por largos años la ignoró, prefirió las historias de audaces exploradores en busca de civilizaciones perdidas, de piratas, de detectives ingleses, el Far-West o las calles de Nueva York antes que el empedrado de San Telmo. Pero no apresuremos conclusiones sin antes analizar detenidamente los hechos y las circunstancias.

1. PRINCIPALES ANTECEDENTES DEL INGRESO DE BUENOS AIRES A LA HISTORIETA

EL QUE RIE PRIMERO

Si bien este estudio no incluye la historieta de dibujo humorístico y el humor gráfico, corresponde hablar brevemente de estas dos especialidades que fueron precursoras de la temática de Buenos Aires, no sólo por ser cronológicamente anteriores a la historieta "seria" sino también por la más temprana predisposición de sus creadores a nutrirse del ambiente porteño. Es así que ya en 1916 Arturo Lanteri realizó *El Negro Raúl*, inspirado en un personajes real a cuya costa solían divertirse los "niños bien" de la época y contemporáneamente descollaba la figura de Diógenes Taborda, "un dibujante que nunca realizó historietas pero cuyo estilo e inmensa popularidad influyeron en muchos historietistas de estilo caricaturesco en los años posteriores" según David Lipszyc, quien destaca además el aporte que significaron "su pintura de una galería de personajes de la ciudad, su humorismo personal y su visión dramática del Buenos Aires de la época".

Ese vínculo entre lo humorístico y Buenos Aires se acentuó con el correr de los años y alcanzó picos notables –tanto en lo gráfico como en lo periodístico- con las revistas *Patoruzú* (1936) y *Rico Tipo* (1944). En cuanto a dibujantes hay tres artistas de excepción que hicieron de Buenos Aires el eje de gran parte de su obra: Alejandro del Prado (Calé), Luis J. Medrano y Guillermo Divito. Intentando sintetizar en cuatro líneas lo mucho que se ha escrito sobre ellos diremos que Calé fue el insuperable cronista de la vida barrial de los años cincuenta, Medrano el observador de las multitudes que hormigueaban por las calles de "la City", ese conjunto de veinte manzanas céntricas donde reside el verdadero poder en la Argentina, y finalmente Divito (él mismo un personaje de la noche porteña) el dibujante de la Buenos Aires esplendorosa, la de los teatros de revistas, los cabarets y otras tentaciones como las carreras en el Hipódromo de Palermo o el de San Isidro.

A los tres nombrados sumamos a Héctor Torino básicamente por su condición de creador en 1937 de "El conventillo de Don Nicola", serie inspirada en lo que fue toda una institución porteña de fines del siglo diecinueve y buena parte del veinte, citada reiteradamente por el tango y estrella principal del sainete y el grotesco, géneros de gran tradición en el teatro rioplatense. El conventillo –afirma Arturo Jauretche en *El medio pelo en la sociedad argentina*- "significó miseria y promiscuidad (...) pero al mismo tiempo es un mundo heterogéneo donde se barajan y se mezclan en el mismo mazo todas las cartas del Buenos Aires que está naciendo".

LOS PRIMEROS INTENTOS

Las revistas *El Tony* y *Mustafá* y el diario *Crítica* fueron, entre fines de los años veinte y comienzos de los treinta, los primeros medios que dieron cabida a la historieta que prescindía del dibujo humorístico y se volcaba a la narración de aventuras o hechos históricos, corriente a la que luego se sumaron, entre otros, *El Gorrión*, la revista para escolares *Figuritas* y el diario *Noticias Gráficas*. Desde esos inicios y por muchos años las historietas de los creadores argentinos transcurrieron en tierras exóticas, islas misteriosas, planetas desconocidos o ciudades lejanas, escenarios todos ellos muy ajenos a la realidad porteña. Un primer y leve cambio en ese panorama estuvo dado por "Las aventuras de Carlos Norton", tira que se publicó en el diario *Notícias Gráficas* y que se basaba en un exitoso folletín radial. Según Enrique Lipszyc la tira apareció en 1935 siendo iniciada por Luis Cazeneuve y proseguida luego por Roberto Bernabó, mientras que Trillo y Saccomanno la dan como iniciada en 1932 con Bernabó a cargo de los dibujos y Jacinto Amenábar del guión, sindicándola como "la primera tira que utiliza la ciudad (de Buenos Aires) y la actualidad como contexto". Las dificultades para acceder a antiguas colecciones de diarios -más aún para quienes no residen en la Capital- nos impide certificar las características de dicha historieta.

Otra serie precursora aunque no decisiva en la incorporación de Buenos Aires a la historieta fue "Vito Nervio", el detective porteño creado en 1945 por Mirco Repetto e ilustrado por Emilio Cortinas, a quienes poco después reemplazaron Leonardo Wadell y Alberto Breccia. Sin embargo la presencia de Buenos Aires en esa recordada historieta de *Patoruzito* fue relativa, ya que en los casi trece años de vigencia de la serie Vito vivió la gran mayoría de sus aventuras en sitios tales como la selva africana, el desierto australiano, las calles de París o los hielos de Alaska. Algo parecido sucedió luego con "Tucho, de canillita a campeón" y "El Indio Suárez", boxeadores ambos cuyas peripecias los llevaron a geografías muy distantes a la del Río de la Plata.

DE MONTJUIC AL OBELISCO

Desenfado andaluz, cordura vizcaína, he ahí el doble sello, la impronta que según el ya citado Enrique Larreta le dejaron a Buenos Aires sus dos fundaciones, la primera de ellas a cargo de Pedro de Mendoza en 1536 -empresa que sucumbió en medio de circunstancias dramáticas, actos de canibalismo incluidos-, y la segunda y definitiva a cargo de Juan de Garay. Eso en lo que hace a la Historia, porque en lo que se refiere a la historieta el que se lleva los laureles si no como fundador al menos sí como "descubridor" de Buenos Aires fue un catalán: Carlos Freixas.

Nacido en 1923 Freixas llegó a la Argentina en 1947 y en menos de una década de permanencia en el país desarrolló una nutrida labor profesional que abarcó ilustraciones para revistas de diversas temáticas y libros de cuentos infantiles, actividades docentes y realización de historietas entre las que destacan títulos como "Drake el aventurero" y los ya citados "Tucho, de canillita a campeón" y "El Indio Suárez". Pero la obra por la

cual le asignamos a Freixas un lugar de preferencia entre los precursores en incorporar a Buenos Aires en la historieta se llamó "Darío Malbrán, psicoanalista" y fue publicada hacia 1949 en *Aventuras*, revista en la cual Freixas venía colaborando casi desde su arribo al país.

Presentada como "La primera historieta semidocumental de América", "Darío Malbrán, psicoanalista" tiene la particularidad de darle a Buenos Aires un protagonismo que no había alcanzado anteriormente. En el transcurso de las historias de tinte policial que predominaban en la serie, podía verse al protagonista y sus ocasionales acompañantes en sitios tales como la avenida 9 de Julio, el Obelisco, el Teatro Opera (sobre la avenida Corrientes) o el barrio de la Boca, a orillas del Riachuelo, uno de los lugares a los cuales Freixas concurría a tomar apuntes para su archivo tal como consta en una foto publicada en la revista *Dibujantes* en 1954 (la que encabeza esta nota).

Esa predilección de Freixas por captar los paisajes más característicos de Buenos Aires abona la suposición de que tal vez pudo ser el mismo artista quien sugirió una historia que le permitiera volcar en ella esos escenarios urbanos. Fuera iniciativa suya o de los editores lo cierto es que Freixas contó con la ventaja de un guión bastante sobrio en cuanto a diálogos y textos aclaratorios –mérito del argumentista, Julián Maldonado- lo que le permitía disponer en cada cuadro del espacio necesario para desplegar su excelente dibujo. Al margen de lo señalado "Darío Malbrán" sumaba otros méritos. Erigir a un psicólogo como protagonista de una historieta fue de por sí novedoso, pero también resultó premonitorio: desde mediados de los años sesenta Buenos Aires adquiriría fama de ser una de las ciudades del mundo con mayor número de psicoanalistas en relación a la cantidad de habitantes, a tal punto que un sector del exclusivo Barrio Norte pasó a ser conocido como "Villa Freud" por el alto número de dichos profesionales allí afincados.

LOS NUEVOS INVASORES

En 1806 y 1807 Buenos Aires rechazó sendos intentos de la Corona Británica por apoderarse del Virreinato del Río de la Plata, hecho conocido como las Invasiones Inglesas. Ciento cincuenta años después Buenos Aires debió enfrentar dos nuevas invasiones pero esta vez provenientes del espacio exterior. La primera de ellas en marzo de 1957 y la segunda a partir del 4 de septiembre del mismo año, cuando en el número inicial de *Hora Cero Semanal* Juan Salvo comenzó a narrar su odisea cósmica.

La primera de esas invasiones extraterrestres era la que narraba "Rolo, el marciano adoptivo", que con guión de C. De la Vega (Héctor Oesterheld) y dibujos de Solano López apareció en el primer número de *Hora Cero*. "Rolo" anticipaba los elementos centrales de "El Eternauta" pero a diferencia de ésta no se mostraban lugares paradigmáticos de la ciudad sino más bien escenarios de un barrio indefinido, el mismo donde funcionaba la escuela en la cual era maestro Rolo Montes y tenía su sede el Club Social y Deportivo "El Meteoro", varios de cuyos miembros secundaban al protagonista en su lucha contra los "pargas", la raza que había conquistado Marte y amenazaba hacer lo mismo con la Tierra. No obstante ese carácter barrial, no faltará algún episodio posterior a esa parte inicial de la saga donde se ve a Rolo junto a su amigo el "Crema"

caminando por la avenida Corrientes y a sus espaldas el Obelisco, controvertido pero ya irremplazable monumento que se erigió en 1936 para conmemorar los cuatrocientos años de la primera fundación de Buenos Aires.

En cuanto a "El Eternauta" tanto se ha escrito sobre sus significados, sus reales o supuestas connotaciones ideológicas que sería redundante agregar algo más, salvo recordar por enésima vez el impacto que significó para sus lectores iniciales (y quizá para quienes la descubrieron posteriormente) ver que el escenario de una historieta de ciencia ficción eran sitios tan familiares como el estadio del Club River Plate, Puente Saavedra, las Barrancas de Belgrano o el edificio del Congreso de la Nación, a los cuales se sumaban los lugares del norte del Gran Buenos Aires donde se iniciaba la historia. En 1983 cuando en relación a la historieta "Evaristo" le preguntaron a Solano López cómo dibujaba a Buenos Aires su respuesta fue tajante: "Sin archivo, de memoria. El clima es lo que vale". Con la salvedad de que en "El Eternauta" algún colaborador suyo como Tibor Horvath se encargaba de tomar apuntes de lugares donde transcurría la acción, lo innegable es que el "clima" que logró Solano es absolutamente único, que sea imposible concebir a esa historieta en otra Buenos Aires distinta a la que él dibujó. Quizá en ese punto radica una de las causas de la poca fortuna que tuvo la versión que dibujó Alberto Breccia en 1969, superior seguramente desde lo artístico.

2. LAS DISTINTAS FORMAS NARRATIVAS

A casi medio siglo de los primeros balbuceos de la historieta "seria" en la Argentina aparece una obra que, esta vez sí, es intrínsecamente porteña. A diferencia de "El Eternauta" que podría haber transcurrido en cualquier otra ciudad sin menoscabo alguno de sus valores "El Loco Chavez" se nutría básicamente de Buenos Aires, a tal punto que la tira –iniciada en julio de 1975- comenzó a tener mayor repercusión tras el regreso al país del protagonista, luego de un año de andanzas en Europa donde se desempeñaba como corresponsal. Respecto a ese retorno ha dicho Carlos Trillo:

> "siempre nos daba la sensación que una aventura en Buenos Aires no era posible, porque aquí la gente no vuela, tiene problemas con la guita, el colectivo va lleno y hay olor a sobaco en el Subte. No existe *Metrópolis*, ni esas cosas que uno leía, entonces trajimos el personaje a Buenos Aires y ahí descubrimos que no había que contar la aventura como las historietas clásicas, sino contar charlas de bar, caminatas, miradas a las minas".

Charlas de bar, caminatas, miradas a las minas (¡y que mujeres las dibujadas por Altuna!), la ciudad retratada con amoroso detalle. Con esos elementos pero también con personajes como Malone, Homero, Pampita o Balderi, "El Loco Chavez" se convirtió durante muchos años en una de las atracciones de la última página de *Clarín*. Que en esos años haya atravesado los terribles tiempos del Proceso Militar lleva a pensar que tanto en esa tira como en otras allí publicadas el lector buscaba "algo más", aspecto sobre el cual Trillo manifestó alguna vez lo siguiente:

> "eran tiras que la gente leía más allá de lo que estaba escrito y me parece que eso tenía que ver con la censura. Había un lenguaje metafórico que el lector interpretaba. Yo recuerdo que alguna vez nos dijeron que éramos muy valientes, pero que yo recuerde nunca dijimos más que "las mandarinas están caras", no tuvimos ninguna actitud heroica. (...) La gente buscaba todo aquello que no podía leer en otro lado, y lo encontraba porque querían encontrarlo, no porque realmente estuviera escrito". (extraído de la entrevista realizada a Carlos Trillo en 1999 por Juan Carlos Carraro para la Revista Desde Adentro: "Me encanta hacer estas cosas").

ANTES DEL LOCO...

Pero el "Loco Chavez" no fue la primera historieta que abordó la faz cotidiana de Buenos Aires. Hay antecedentes de trabajos no tan logrados pero que mostraban ya la inquietud por ese tipo de historias, como es el caso de "Pedro Pereyra, taxista" y "Cuentos de la ciudad grande". De esta última al ser presentada en diciembre de 1960 en *Frontera Extra* (también se publicaron episodios en *Hora Cero Extra*) se decía "Creemos que es la primera vez que la historieta abre sus cuadritos a la aventura real que puede suceder no en la China o en Marte o en el Congo sino aquí mismo en nuestra propia Buenos Aires". Pese a tal entusiasta presentación la serie no tenía –salvo excepciones- un sabor definidamente porteño, ya que se trataba de conflictos y situaciones propias de una gran urbe cualquiera y a veces ni siquiera eso. "Cuentos de la ciudad grande" contaba con guiones de Héctor Oesterheld y fueron ilustrados por artistas varios, entre ellos Del Bó, Porreca, Balbi o Rubén Sosa.

Mucho más ambiente y "clima" porteño había sí en "Pedro Pereyra, taxista" historieta escrita por Jorge Mora –habitual seudónimo de Jorge Oesterheld pero que también pudo haber utilizado su hermano- y cuyos episodios se publicaron a partir de junio de 1960 en *Hora Cero Extra*. Al volante de su "Malacara", un Ford 'A' con más de treinta años sobre sus ruedas, el no menos veterano taxista recorría las calles de Buenos Aires y su Conurbano viviendo distintas peripecias (asaltos y secuestros incluidos) e involucrándose en los problemas de sus ocasionales pasajeros. Que el apellido del personaje fuera Pereyra y manifestara ser "santafesino de Cañada de Gómez" no era casualidad sino una deliberada referencia a Pablo Pereyra, Director de Arte de Editorial Frontera, gran ilustrador y docente de la Escuela Panamericana de Arte, función en la cual había tenido como alumnos a varios de los jóvenes dibujantes que entre 1959 y 1960 comenzaron a colaborar en dicha editorial. De esa camada formaba parte el artista de la serie, Leopoldo Durañona, quien plasmó una visión entre dramática y caricaturesca de la ciudad muy propia de otros de sus profesores –Alberto Breccia- por cuyo estilo estaba muy influido en aquella época.

A mediados de 1971 otro taxista comenzó a circular (a "yirar") por las páginas de la historieta argentina, puntualmente en la revista *Top* y con el título más que obvio de "Artemio, el taxista de Buenos Aires". Los guiones eran de Héctor Oesterheld bajo el seudónimo de Artemio y los excelentes dibujos pertenecían a Néstor Olivera, a quien luego sucedió Juan Zahlut. Artemio era mucho más joven que su antecesor Pedro Pereyra pero vivía parecidas aventuras. Como todo taxista porteño que se precie se peleaba con los colectiveros, se veía envuelto en una pelea entre gitanos que se disputaban el amor de la misma mujer, ayudaba a un huérfano que se había escapado de su lugar de internación y se deslumbraba ante la belleza de las porteñas, ello pese al estricto control de Delia, su amada novia. Poco tiempo después de Artemio se emitió por televisión un teleteatro titulado "Rolando Rivas, taxista", que marcó récords de audiencia en su momento y aún hoy puede verse en un canal de cable con contenidos "retro".

...Y DESPUÉS DE "EL LOCO"

La gran repercusión de "El Loco Chavez" movió en 1980 a la Editorial Perfil a editar dos revistas con personajes ambientados en Buenos Aires: "Nico Cruz" y "Laura Leal", fotógrafo el primero y abogada la segunda. Carlos Albiac -a quien se mencionará repetidamente en este trabajo- era el guionista de la primera de las series, de trama leve y tono jocoso ambientada en gran parte en la Boca, un barrio que con su calle Caminito, su tradición futbolística y sus casas de madera pintadas con vivos colores constituye uno de los destinos obligados del turista que arriba a Buenos Aires. Ese y otros paisajes de la ciudad estaban fielmente

reflejados en el aspecto gráfico, a cargo de un equipo que lideraba Oswal (Osvaldo W. Viola) con la colaboración de Mario Morhain y Roque Vitacca. En cuanto a "Laura Leal" se la presentaba como "una esplendorosa abogada que sabe de leyes y, mucho más, de los hombres y de la vida". Lamentablemente ninguna de estas revistas tuvieron mayor repercusión, una constante en los varios intentos que en materia de historietas hizo Perfil, exitosa sí en otros rubros periodísticos.

A esa misma corriente costumbrista pertenece "Papi-Fútbol" escrita por el periodista Martín García e ilustrada en sus primeros dos capítulos por Horacio Altuna, a quien sucedió en esa tarea Horacio Lalia, dibujante especializado en temas de misterio y terror y por ello muy alejado del clima gráfico logrado por su antecesor. Los episodios de la serie giraban en torno del grupo (la "barra") de amigos que se reunía semanalmente para el clásico partido de fútbol reducido y, si bien prevalecían las historias basadas en conflictos personales o familiares, no faltaban en ocasiones referencias a temas de la época como el de la deuda externa argentina, que para 1982 ya estaba alcanzando cifras siderales.

Cerrando esta enumeración cabría citar también a quienes fueron los sucesores de "El Loco Chavez" en la contratapa de *Clarín*, "El Negro Blanco" y "El Nene Montanaro", ambos también periodistas pero que nunca pudieron alcanzar el grado de aceptación de su antecesor. La primera de las tiras fue escrita por Carlos Trillo y dibujada por Ernesto García Seijas y se prolongó entre 1987 y 1994, mientras que el "El Nene Montanaro" fue escrita y dibujada por Horacio Altuna y se extendió hasta 2002. Tras la fugaz "Cazados" de Trillo-O'Kif, la historieta costumbrista "seria" cedió su espacio al punzante y ácido humor de "La Nelly", de Rubén Mira y el dibujante Sergio Langer.

Tira de "El Nene Montanaro" correspondiente a la edición de *Clarín* del 22 de abril de 2002. Las paredes de la ciudad expresan la bronca contra los responsables de la crisis desatada en diciembre del año anterior.

ROMÁNCES PORTEÑOS

Salvo excepciones como las de las revistas *Secretos del amor* y *Pasiones Blancas* a inicios de los años cincuenta, el monopolio de la historieta romántica o atravesada por conflictos sentimentales correspondió (desde su aparición en 1945) a la revista *Intervalo*, en cuyo material predominaron durante largo tiempo las adaptaciones de grandes obras literarias. Ese panorama tuvo un principio de cambio a mediados de los años sesenta cuando las adaptaciones comenzaron a alternar con guiones originales escritos por autores como Francina Siquier, Josephine Bernard ó Cristóbal María Paz, autor de la serie "Historias de hombres y

mujeres", y más tarde Pedro Mazzino y José Luis Arévalo. Aunque la tendencia a reemplazar las adaptaciones por guiones especialmente escritos se mantuvo e incrementó en los años siguientes, casi todas esas historias transcurrían en ciudades lejanas o indefinidas y sólo muy de vez hacían referencia a Buenos Aires o se desarrollaban en ella. Esa situación cambió hacia la segunda mitad de los ochenta con algunas series que, si bien no encarnaban la quintaesencia de la *porteñidad*, al menos demostraban mayor interés en reflejar una realidad local.

En la antedicha línea se inscriben "El taxi de Marcela" escrita por José Luis Arevalo y con dibujos de Angel Alberto Fernández y algunos episodios de "Clasificados", del mismo Arévalo, que rastreaba las historias ocultas detrás de un breve aviso clasificado. Siempre hablando de *Intervalo* podría sumarse a la lista algún episodio de "Elena" mientras que a finales de los ochenta *D'Artagnan* publicó "Campana de largada", historias vinculadas al ambiente del turf cuyo narrador "en cámara" era un cronista de hípicas cuyo nombre –o seudónimo- era el mismo de quien firmaba los guiones: Polo Lavalle. Las carreras de caballos cuyos escenarios habituales son los hipódromos de Palermo y San Isidro constituyeron en algún momento, junto con el fútbol y el boxeo, la trilogía deportiva por excelencia de Buenos Aires. Destacable por lo bien lograda en cuanto a guión y dibujo es la historieta "Carlos Gardel, la casa vieja", de Eugenio Reynal Arrigo, centrada en el conflicto entre una joven pareja que compite para adquirir la casa que ha pertenecido a un gran amigo de Gardel, lo que da pie para contar en paralelo algunos episodios de la vida del cantor. En el final de la historia se da a entender que la discordia inicial ha dado paso a un posible romance, lo que en cierta medida emparenta esta historieta con el comienzo de "Dos entre la gente", escrita en 1968 por Héctor Oesterheld y que, con dibujos de Roberto Regalado, se publicó en la revista de actualidad *Gente*.

TRISTEZAS DE LA CALLE CORRIENTES

"Calle/ como valle/ de monedas para el pan.../ río/ sin desvío/ donde sufre la ciudad.../ los hombres te vendieron/ como a Cristo/ y el puñal del obelisco/ te desangra sin cesar." Tal lo que expresan los versos finales de "Tristezas de la calle Corrientes", cuya letra escribió en 1942 Homero Expósito, autor de audaces metáforas que hacían fruncir el ceño a los tangueros tradicionales y que en la citada obra supo describir la otra cara de la avenida Corrientes, que hasta 1936 fue angosta y por muchos años sinónimo de la noche porteña. Tan desesperanzada y oscura como la visión de Expósito es la de Guillermo Saccomanno en la historieta titulada precisamente "Avenida Corrientes", tres episodios publicados en los números iniciales de –cuando no- la revista *Superhumor* y dibujadas por Solano Lopez. Historias tristes, amargas, de solitarios que salen en vano a recorrer sus veredas en busca de distracción o de amor; de gente que traiciona al amigo o es traicionada por el destino, como ese escritor (de historietas) que cae bajo las ruedas de un colectivo justo cuando ha desistido de suicidarse y empieza a creer que puede salir del pozo en que ha caído su vida.

"Me llamo Sol...mi espacio es la noche" se presenta en uno de los episodios la protagonista de la serie obviamente titulada "Sol de noche", una criatura de la avenida Corrientes que no hubiera desentonado en Woodstock. Sol pertenece a ese ámbito que nuclea a los adictos al psicoanálisis, los lectores de Kafka, los estudiantes de arte dramático o de filosofía y letras, los que en los años 1970 discutían en las mesas del Café La Paz como debía ser esa revolución que nunca llegó y los que hoy nutren –como protagonistas o como espectadores- a las vanguardias artísticas y el espectáculo "under". Conflictuada, depresiva y en eterna lucha contra la soledad (sólo atenuada por amores ocasionales y la compañía de Barbieri, su reflexivo y confidente gato), Sol no pierde por ello de vista la realidad de esa Buenos Aires de 1981: gente corriendo para renovar el depósito a plazo fijo, los chicos de la calle... algunas madres haciendo una ronda en la Plaza de Mayo. Patricia Breccia aportó el estilo exacto para ilustrar a las criaturas imaginadas por Guillermo Saccomanno y algunos de sus lugares de encuentro: La Paz, La Giralda o Bachín, a escasos metros de Corrientes, con sus manteles de papel y sus platos rebosantes de tallarines con "pesto".

TUNELES, LABERINTOS Y DEMONIOS

Así como puede mostrar las postales turísticas de la Boca ó San Telmo, el lujo de Puerto Madero o las tumbas ilustres de la Recoleta, Buenos Aires tiene también su costado oscuro, demoníaco. Barrios laberínticos, pasajes escondidos y túneles secretos son escenografías de ese lado oculto de la ciudad que la literatura argentina ha reflejado en obras como "Misteriosa Buenos Aires" de Manuel Mujica Láinez o el "Informe sobre ciegos" de Ernesto Sábato, objeto de una adaptación a la historieta por parte de Alberto Breccia.

Lo fantástico no podía faltar entonces en las historietas referidas a Buenos Aires y uno de los mejores ejemplos es "Los misterios de Ulises Boedo", una obra de Carlos Trillo que comenzó a publicarse en 1981 en el Nº 11 de *Supehumor* y así sintetizada en el comienzo de uno sus episodios: "Una sutil invasión cósmica se abate sobre la ciudad. Los invasores operan en el interior de la gente haciéndola ruin, infeliz, preocupada por estupideces. Un pequeño grupo comandado por Ulises Boedo lucha contra esa fuerza aniquiladora de los sentimientos". La referencia a un grupo de individuos comunes luchando contra invasores cósmicos remite a "El Eternauta" pero el parecido es sólo aparente, aquí en lugar de Favalli o Polsky están el Cholo, el colectivero Roger Parada ó Leticia Luna y en lugar de los "manos" o los "gurbos" están los "cara de culo" como fuerza de choque de la invasión.

Plena de delirio, de ese lenguaje metafórico al que aludía Trillo (la propaganda de los 'cara de culo' era sospechosamente parecida a la que emitía la dictadura militar), "Ulises Boedo" tuvo en lo gráfico el aporte irremplazable de Domingo Mandrafina. Maestro del claroscuro Mandrafina dibuja una Buenos Aires perfectamente reconocible pese al predominio de las escenas crepusculares y nocturnas que imponía el espíritu de la historia. Inmortalizado en "Sur" ("San Juan y Boedo antiguo, cielo perdido") y en otro tango homónimo, Boedo dio también su nombre a un grupo literario que privilegiaba en sus obras el tema social por sobre lo meramente estético.

Lejos de Boedo, hacia el oeste de la ciudad existe un barrio de diseño desconcertante por cuyas calles circulares deambulan desde hace años en busca de una salida al mundo exterior aquellos desprevenidos que ingenuamente se internaron alguna vez en él, ó al menos así lo afirman ciertas personas con tendencia quizás a la exageración. Esas características de la zona y ciertos mitos y leyendas urbanas cultivadas por los propios vecinos del lugar dieron pie a uno de ellos, el guionista Ricardo Barreiro, para crear una de las mejores y más recordadas historietas de los años 80: "Parque Chas", barrio donde al decir del autor "claudican las reglas de la geometría euclidiana, la ley de la gravedad, los embustes de la lógica y otras muletas del pensamiento (...) se juntan el antes y el ahora, se cruzan la realidad y la fantasía".

Un auto asesino, una ventana que daba a otra dimensión y que no debía abrirse, la extensión del supuesto túnel de escape construido por Perón, dragones, un monstruo escondido en las cloacas eran algunos de los elementos de las once historias que conformaron "Parque Chas I" *(Fierro,* 1987) en cuyo transcurso el protagonista –un escritor de historietas llamado Ricardo- se cruza en bares y plazas del barrio con personajes tales como el Corto Maltés, El Eternauta, el músico y escritor Alejandro Dolina y, tratándose de un laberinto, por supuesto también con Jorge Luís Borges. A diferencia de esa primera parte, "Parque Chas II" gira más en torno a Ricardo y su compañera, Aitana "y explora la invasión sobre la que gira el largo argumento de la historia. Va más allá de la realidad Argentina y hecha una mirada al futuro". Junto con los guiones de Barreiro, el éxito y la perdurabilidad de esta serie están fundados en el trabajo de Eduardo Risso, para quien haber realizado "Parque Chas" significó en su carrera –según propia confesión- un cambio profundo desde el punto de vista artístico. El empleo intensivo de masas negras (poco habitual en su estilo hasta ese momento) complementando con medios tonos y texturas más la fiel recreación del barrio, eran el exacto complemento a ese cruce entre realidad y fantasía que imaginó Ricardo Barreiro.

Si en Parque Chas hay una ventana que comunica con otros mundos, a realidades alternativas, no lejos de allí en Belgrano está la mismísima entrada al Infierno, al menos eso es lo que se desprende del guión de "El otro doctor Fogg" (*Fierro*, 1984) escrito por Carlos Albiac y que podría sintetizarse así: Fogg (parapsicólogo e impresentable profesor universitario) emprende junto a la misteriosa Madame Syx el combate contra el innominado demonio que lo acosa. El viaje hacia el Infierno –le anuncia Syx- se iniciará desde "un sitio mágico en Buenos Aires" y que según luego sabremos está en las proximidades de Cabildo y Juramento, tradicional esquina de ese no menos tradicional barrio. El encargado de ilustrar las pesadillas del doctor Fogg fue Angel Alberto Fernández, otro maestro del blanco y negro y la ambientación que en su labor profesional recreó con más frecuencia las calles del Bronx que las de San Telmo, pero que como contrapartida dibujó en historietas la primera fundación de Buenos Aires para uno de los álbumes de la colección que, con motivo del quinto centenario del descubrimiento de América, lanzó Planeta-DeAgostini en 1992.

CRONICAS DE LA MALA VIDA

En general ha sido escasa la presencia de policías y detectives en aquellas historietas ambientadas en Buenos Aires y sus alrededores. Aquel precursor Carlos Norton era más bien Philo Vance trasplantado a las riberas del Plata; Vito Nervio deambulaba habitualmente por geografías distantes; lo de Sherlock Time eran los misterios del espacio interplanetario y poco y nada salía de la casona de San Isidro; C.C. Detective de

Buenos Aires y el Comisario Macaya no dejaron mayores huellas. Tan pobre era el panorama que en una oportunidad hubo que traer a Buenos Aires al mismísimo Alack Sinner, historieta en la que también se incluyeron sus autores, los argentinos Sampayo y Muñoz. Eso nos deja a Daneri, Gómez y no mucho más.

En la obra protagonizada por Daneri, según Breccia: "Mataderos era un barrio que se me fue metiendo muy adentro. Yo creo que en "Un tal Daneri" salió algo de lo que yo veía en esos años de juventud. Esos paredones de ladrillo, esas nubes que parecían estar al alcance de las manos de tan bajas". Según Trillo: "La idea inicial había sido urdir una historieta detectivesca ambientada en el barrio de Mataderos. De esos encuentros con Breccia salió "Un tal Daneri", puñado de capítulos breves, melancólicos y cargados de esas iconografías violentas que nos rodeaba en aquel final de 1974". Melancolía y violencia, no mucho más que eso hay en esta historieta en cuyo episodio inicial el "héroe" le destroza la mano a un pianista y luego, para equilibrar la balanza, le estropea la cara a la modelo que lo contrato para ese trabajo. No mucho mejor era "Gómez", ex policía echado de la fuerza "que se gana la vida como puede con casos pocos dignos" según lo puntualiza su autor -Guillermo Saccomanno- en el capítulo inicial de la serie, y que trata de compensar esa realidad imaginando resolver los casos que lee en la sección policiales del diario. Mas que nada "Gómez" era un intento de poner en las calles de Buenos Aires personajes y situaciones de la "novela negra" norteamericana, de la cual los integrantes del grupo mentor de *Superhumor* eran devotos admiradores.

Mucho más auténtica resultaba "Villa Caraza Blues", historieta que sobre un guión propio realizó el dibujante Luís García Durán. Villa Caraza forma parte del Conurbano bonaerense más relegado ("calles destruidas, techos de chapa hirviendo, caos de carteles, postes de alumbrado y cables que parecen tejidos por una araña enloquecida"), allí donde suena la "cumbia villera" y los "pibes chorros" intentan gambetear un destino de muerte casi inevitable que puede llegar por vía de una dosis excesiva de drogas, o de balas. La serie no tuvo lamentablemente continuidad al frustrarse el proyecto de la revista en la cual se publicó, *Hacha*, del cual participaba un grupo de guionistas y dibujantes agrupados bajo la denominación de Asociación de Creadores de Historietas de la Argentina (ACHA), García Durán entre ellos.

3. LOS TIEMPOS DE LA NARRACIÓN

Todas la historietas reseñadas hasta aquí reflejaban el tiempo en que eran escritas. Toca ahora ver aquellas donde se evoca el pasado de Buenos Aires o se intenta anticipar su futuro. Para el primero de los casos, por razones de extensión deL presente ensayo y porque lo creemos un momento clave en el desarrollo Buenos Aires no iremos más allá de los años veinte, cuando su vida urbana se hace equiparable a la de las grandes ciudades del mundo. Como excepciones a ese límite que nos hemos impuesto señalaremos algunas pocos casos, como por ejemplo ciertos episodios de la historieta gauchesca "El Huinca" en los cuales el personaje creado por Enrique Rapela visitaba aquella Buenos Aires de 1870 -año más, año menos- cuando se inició su proceso de modernización con el tendido de nuevas vías férreas y obras de infraestructura. Otras excepciones a esa línea de corte temporal que hemos fijado son "Julián Saldaña, el carrerito del Parque" de Felipe Cárdenas y Roberto Mezzadra publicada en 1973 en *Clarín* y "El Rubio Millán", adaptación esta última de un radioteatro, historias que transcurrían en el período que va desde 1890 a los años iniciales del siglo veinte, tiempos míticos del surgimiento del tango, de "malevos" y de duelos a cuchillo.

¿TE ACORDAS HERMANO QUE TIEMPOS AQUELLOS?

No habrán sido tan "locos" o "rugientes" como los de Nueva York o Chicago, pero los años veinte de Buenos Aires tuvieron lo suyo. No estaba el charlestón pero sí el tango, triunfante en París; no había Ley Seca y por eso en los cabarets corría alegremente el champagne; el Pibe Cabeza no podía compararse con Al Capone pero estaban las temibles organizaciones dedicadas al negocio de la prostitución en gran escala, entre ellas la Zwimigdal, nacida como una inocente asociación dedicada a proteger inmigrantes. Todo eso más el conventillo, las polémicas entre grupos literarios y las luchas obreras estaban en aquella Buenos Aires cosmopolita, joya rutilante de una Argentina que se acercaba al final de una etapa.

Con tales elementos no es extraña la preferencia de guionista y dibujantes por dicha época y que en líneas generales los resultados hayan sido satisfactorios. Así ocurre con "Buenos Aires, las putas y el loco", de Ricardo Barreiro, que a través de sus cuatro episodios muestra a Federico Fuentes (el "loco" en cuestión) inmerso en un enfrentamiento entre dos bandas de tratantes de blancas, la de "los polacos" y la de "los

franceses", enfrentamiento que –según lo revela el sorpresivo final- ha provocado el mismo protagonista para vengar la muerte de su hermana, inducida a la prostitución y al consumo de heroína por el jefe del primero de esos grupos. El sintético y nervioso trazo de Oswal imprime dinamismo a la acción y pone los toques justos para ambientar la época, pero tal vez un dibujo con mayor detalle hubiera realzado aun más el excelente guión de Barreiro.

En la misma época (1925/1926) el Corto Maltés llega por segunda vez a Buenos Aires, esta vez con el propósito de encontrar a una amiga polaca secuestrada por la "Varsovia" una de las varias organizaciones que explotaban la prostitución a gran escala y abastecían los prostíbulos con jóvenes reclutadas en Europa, generalmente mediante engaños. Ese episodio titulado "Tango...y todo a media luz" transcurre principalmente en la zona norte del Gran Buenos Aires (Olivos, San Isidro) donde vivió Pratt durante sus años en la Argentina, lo que le da pié para incluir lugares que él frecuentaba o personajes con apellidos que son leves variaciones de los de amigos suyos de aquella época . Pero más allá de esos guiños la historieta es excesivamente retórica y no muy lograda la mezcla de elementos que constituyen el guión: terratenientes ganaderos llegados desde Texas y afincados en la Patagonia, corrupción policial y política, Butch Cassidy vivito y coleando.

ENTRE LA REDACCIÓN Y EL QUILOMBO

Gran parte del brillo de Buenos Aires en los años veinte iba a quedar opacada en la década siguiente no sólo por las consecuencias de la crisis mundial desatada en 1929 sino también por los efectos del golpe de Estado pro fascista que el 6 de septiembre de 1930 derrocó al gobierno del Presidente Hipólito Yrigoyen, dando así inicio a lo que se conoce como la Década Infame, período signado por la corrupción, la represión y el fraude electoral. Precisamente en el otoño de 1930, pocos meses antes de aquella asonada se sitúa el comienzo de la trama de "Navarrito", otra muy buena creación de Ricardo Barreiro. Los prostíbulos, las cárceles y las redacciones son los ámbitos donde se mueve el protagonista, Enrique Navarro ("Navarrito" para los amigos) periodista de policiales de un diario porteño y no de uno cualquiera sino de *Crítica*, fundado en 1912 por Natalio Botana y que tras subsistir penosamente durante una década pasó a convertirse luego en uno de los medios más influyentes e innovadores del periodismo argentino, innovaciones entre las cuales figuró precisamente la publicación de historietas. Barreiro sabe sacar provecho nuevamente de los elementos de época y en ello cuenta con la valiosísima colaboración de Alberto Dosé, que aquí ya liberado de las influencias de Moebius hace que el lector se meta en los escenarios de Buenos Aires por donde transita "Navarrito".

Igualmente valiosa y ambientada en la misma época es "Carbajo, Ganzúa & Cía.", policial costumbrista escrita por Julio Alvarez Cao y dibujada por Gerardo Canelo que relata las andanzas de un investigador privado y su ayudante Ganzúa, un convicto con libertad provisional. El tema de la prostitución (aunque con las limitaciones que imponía el hecho de que la serie se publicara en la más tradicional *D'Artagnan*) estaba aquí también presente en algunos de los cincuenta episodios aparecidos entre 1984 y 1991 y seguramente seguirá inspirando a los guionistas del futuro: hace escasos días, en 2008, se denunció la existencia de varios prostíbulos a pocas cuadras del Departamento Central de Policía.

Julio Alvarez Cao pero con dibujos de Carlos Casalla fue también el autor de "Memorias de un porteño viejo", en el cual un periodista jubilado recordaba hechos y personajes del Buenos Aires de antaño como Carlos Gardel, Jorge Newery (precursor de la aviación argentina y gran deportista) ó el ya citado "Negro Raúl", cuyo triste fin recrearon también Trillo y Juan Dalfiume en una historieta publicada en *Superhumor*. Siempre en relación a los años treinta cabe recordar que Oesterheld tomó como núcleo de un episodio de "Sherlock Time" el caso real ocurrido en 1931 cuando un tranvía repleto de obreros se precipitó a las aguas del Riachuelo, límite sur de la ciudad de Buenos Aires con la provincia homónima.

Pese a ser tan característicos, tan distintivos de una época del país (la del primer Peronismo, con sus pro y sus contra), casi no hay historietas que evoquen los años cincuenta en Buenos Aires, excepción entre la que se cuenta "Evaristo". Evaristo Meneses fue un comisario que supo ganar fama de guapo (corajudo) e incorruptible por sus enfrentamientos con peligrosos pistoleros y el esclarecimiento de resonantes casos delictivos, hechos que lo pusieron en las primeras planas de los diarios pero le valieron también la ojeriza de estamentos superiores de la Policía Federal, de la que fue alejado en 1964. "Evaristo", escrita por Carlos Sampayo, es una versión libre de la leyenda de Meneses y se ubica en un período laxo que toca los años cincuenta y pisa los sesenta. Solano López es nuevamente el encargado de plasmar en imágenes esas historias y son tan vívidas que en algunos casos parecen transcripciones en clave "seria" de "Buenos Aires en camiseta", la sección de "Rico Tipo" en la cual Calé retrataba la vida de los barrios porteños en aquellos mismos tiempos.

PLANETA BUENOS AIRES

En el otro extremo de lo evocativo, de la recreación del pasado se ubica una serie de historietas que anticipan el Buenos Aires futuro, en visiones no precisamente optimistas por parte de sus creadores. Un escenario apocalíptico es el que plantea por ejemplo "Versus", en la cual entre los escombros de la Buenos Aires del 2080 se juega una particular versión del clásico futbolístico Boca-River cuyo ganador será el bando que más adversarios mate, algo no tan disparatado si se tiene en cuenta la cantidad de víctimas que la violencia en el fútbol se ha cobrado en los últimos años. También en una ciudad devastada transcurre "Apocalypse Baires" donde una bella joven se salva (mejor dicho es salvada) del sartén... para caer en el fuego.

No concretamente en el futuro sino más bien en otra dimensión del tiempo transcurren "Cero Buenos Aires" y "El Imperio Yanks". En la primera, guión de Carlos Albiac, un sector de Buenos Aires aledaño al Obelisco es arrancado por una fuerza misteriosa y llevado al Espacio. En ese planeta minúsculo o asteroide artificial el protagonista de la serie, Bruno, su novia Rita y sus amigos Ovidio y Baigorria intentan organizar a otros sobrevivientes del cataclismo para rechazar los ataques de bandas como "El ballet de la muerte súbita", "Los Buitres del Crepúsculo" o "El Norte Amarillo", peripecias que son observados con felina curiosidad por Cero, el gato de Bruno. Los formidables dibujos de esta historieta publicada inicialmente en la revista italiana *Lanciostory* y luego en *Fierro*, corresponden a Walter Taborda.

Aunque incidentalmente, también una Buenos Aires derruida y prácticamente cubierta por el agua aparece en "Bárbara" de Barreiro y Zanotto *(Skorpio*, 1979) con el nombre de "La ciudad muerta", mientras que en "El Imperio Yanks", también de Barreiro y dibujos de Marcelo Rodríguez, el conductor de un tren subterráneo se ve repentinamente transportado a un mundo futuro o paralelo en el cual un grupo de resistentes –al igual que en "Bárbara"- luchan contra una clase opresora. Unido a ese grupo el protagonista participa en una misión para atacar la capital del Imperio dominante y destruir el edificio donde se construye un arma que podría acabar definitivamente con toda resistencia y que no otro que el Mercado de Abasto, antiguo mercado concentrador de frutas y verduras y hoy un lujoso shopping ubicado en el barrio homónimo, donde transcurrió la mayor parte de su vida Carlos Gardel.

EPILOGO

Del análisis de la cronología de títulos que acompañan esta nota y el repaso del material expuesto surge, como una de las primeras conclusiones, la lentitud del proceso que llevó a Buenos Aires a ingresar en la historieta argentina, a ser tenida en cuenta por ella, tal es así que -tomando el período de setenta años (1928-1998) que abarca nuestro estudio- en las tres primeras décadas de dicho ciclo apenas si se produjeron un puñado de historietas en las que la ciudad tuviera un cierto papel protagónico –aunque más no fuera como ambientación de la historia-, y que habrían de transcurrir otros veinte años hasta que apareciera una serie "integralmente", intransferiblemente porteña, en este caso "El Loco Chavez". En total medio siglo.

La situación antes señalada se revirtió parcialmente a lo largo de los años ochenta y algunos de los noventa merced a una producción destacable tanto en cantidad como en calidad. Esa "reivindicación" de Buenos Aires estuvo sustentada principalmente en dos títulos: *Superhumor* y la que podría considerarse su continuadora, *Fierro,* ambas de Ediciones de la Urraca, publicaciones orientadas por un grupo de periodistas convencidos de la necesidad de incorporar a la historieta argentina elementos de la propia identidad nacional pero sin caer en el folklorismo fácil. En menor medida y bajo otras pautas ideológicas Editorial Columba también hizo su contribución a esa "primavera" de los años ochenta, que fue posible además gracias al aporte de guionistas como Carlos Trillo, Guillermo Saccomanno, Carlos Albiac y Ricardo Barreiro, poseedores de la necesaria sensibilidad para captar los diferentes matices que ofrecía Buenos Aires para la historieta, ya sea en la evocación de tiempos pretéritos o contando la actualidad, explotando el costumbrismo o el género fantástico, entre otras muchas posibilidades.

Lamentablemente ese proceso de acercamiento entre la historieta y Buenos Aires se vio truncado hacia 1992 cuando comenzaron a agotarse las experiencias de *Fierro* y *Skorpio* y se profundizó la declinación de Editorial Columba, con cuyo cierre en 2001 concluye –a nuestro entender- el ciclo de las revista de historietas con un sistema de distribución regular en kioscos y tiradas significativas, situación que meritorias excepciones como *Bastión Comic*, *Mikilo, Fierro* en su segunda época ó los títulos que con escaso éxito lanzó el Grupo Perfil en 2005, no alcanzan a modificar.

La declinación de las revistas específicas sumado al hecho de que los principales diarios hayan relegado la historieta "seria" a favor de las de tono humorístico o el humor gráfico, hace recaer la responsabilidad de mantener la vigencia del medio sobre otras modalidades alternativas como las historietas difundidas por Internet, las ediciones de tipo casi artesanal o la publicación en formato de libro, sistema éste mediante el cual se han canalizado en los últimos años las nuevas creaciones de la historieta nacional, entre ellas

algunas centradas en Buenos Aires y su periferia tales los casos de *Carne Argentina*, trabajo colectivo realizado por un grupo de creadores reunidos en La Productora, ó *Historias Corrientes – ni tango ni bohemia-*, de Laura Vázquez y Federico Rubenacker, ambos editados inicialmente en España en 2003.

Esas parecen ser entonces (salvo un hipotético resurgimiento de las revistas) las nuevas formas, los nuevos soportes a través de los cuales la historieta podría seguir explotando las posibilidades que ofrece la ciudad como eje temático. El panorama dista de ser auspicioso pero hay un elemento a favor: el tiempo, todo el tiempo del mundo; eso aceptando que el "A mi se me hace cuento que empezó Buenos Aires:/ la juzgo tan eterna como el agua y el aire" con el que Jorge Luís Borges concluye *La fundación mitológica de Buenos Aires,* oficie como un conjuro contra tantos pronósticos apocalípticos y visiones de una ciudad plagada de ruinas o cubierta por el agua. Con la eternidad a favor será entonces cuestión de paciencia, oportunidad y el necesario talento literario lograr que la historieta siga ocupándose de Buenos Aires y salde así la aparente deuda que aún mantiene con ella.

CRONOLOGÍA DE HISTORIETAS RELACIONADAS CON BUENOS AIRES

Se cubre el siglo XX, desde el año 1935 hasta el año 2000:

1935: Las aventuras de Carlos Norton (*Noticias Gráficas*), de Amenábar y L. Cazeneuve (luego R. Bernabó)

1945: Vito Nervio (*Patoruzito),* de Repetto (luego Wadell) y Cortinas (luego A. Breccia).

1949: Darío Malbrán, psicoanalista *(Aventuras)* de Maldonado y Freixas (luego Puglisi)

1951: El Rubio Millán *(Fantasía)* de Campos y Casalla

1952: Así era Carlos Gardel *(El Tony)* por Valenti y Casalla

1956: Historia del barrio de La Boca *(Patoruzito)* de Repetto y Mottini

1957: El Eternauta *(Hora Cero Semanal)* por Oesterheld y Solano López)

1957: Rolo, el marciano adoptivo *(Hora Cero)* por C. De la Vega y Solano López

1958: Sherlock Time *(Hora Cero Extra)* obra de Oesterheld y A. Breccia

1959: El Rubio Millán (*Intervalo* y luego reimpreso en *El Tony*) por Campos y Giordano

1960: Cuentos de la ciudad grande *(Frontera Extra*) por J. Mora y varios dibujantes

1960: Pedro Pereyra, taxista *(Hora Cero Extra)* por J. Mora y Durañona

1963: C.C. Detective de Buenos Aires *(El Tony*) por guionista anónimo y Casalla

1964: Historias al pie de Buenos Aires (*Album Misterix*) por Mandrini y García Durán

1968: Dos entre la gente *(Gente)* de Oesterheld y Regalado

1969: El Eternauta *(Gente)* por Oesterheld y A. Breccia

1971: Artemio, el taxista de Buenos Aires *(Top)* de Oesterheld y N. Olivera (luego Zalhut)

1973: El carrerito del Parque *(Clarín)* de *Cardenas* y Mezzadra

1974: Un tal Daneri *(Mengano)* de Trillo y Breccia

1974: Memorias del Riachuelo *(Corto Maltés)* de M. Morhain y Trigo

1975: El conde de Buenos Aires *(Tit-Bits)* por guionista anónimo y Mandrafina

1975: El Loco Chávez *(Diario Clarín)* obra de Trillo y Altuna

1980: Nico Cruz *(Nico Cruz)* de Albiac y Oswal

1980: Laura Leal *(Laura Leal)* de guionista desconocido y Trigo

1980: Sol de Noche *(Superhumor)* por Saccomanno y Patricia Breccia

1980: Bs. As en blanco...y negro *(Superhumor)* obra de Daniel Reynoso y varios dibujantes

1980: Avenida Corrientes *(Superhumor)* por Saccomanno y Solano López

1981: Apocalipse Baires (Superhumor) de Casado y Macagno

1981: Gómez *(Superhumor)* de Saccomanno y Trigo

1981: Los misterios de Ulises Boedo *(Superhumor)* por Trillo y Mandrafina

1982: Papi-Fútbol (*Superhumor)* obra de Martín García y Altuna (luego la dibujaría H. Lalia)

1982: Berazategui Country *(Superhumor)* de Sandra Russo y Garibaldi

1982: El Negro Raúl (*Superhumor)* por Trillo y Dalfiume

1982: La Mesón *(Superhumor),* de nuevo por Trillo y Dalfiume

1983: Arribabajo de un 16 de junio *(Cuero)* de Albiac y Oswal

1984: Evaristo *(Fierro)* de Sampayo y Solano López

1984: El otro Dr. Fogg *(Fierro)* por Albiac y Fernandez

1984: Carbajo, Ganzúa & Cía. *(D'Artagnan)* de Alvarez Cao y Canelo

1986: Navarrito *(Fierro)* por Barreiro y Dosé

1987: Clasificados (*CineColor Intervalo)* de Mazzino y Artistas varios

1987: El Negro Blanco *(Clarín)* por Trillo y García Seijas

1987: Parque Chas I *(Fierro)* de Barreiro y Risso

1988: El taxi de Marcela *(TodoColor Intervalo)* de Arévalo y Fernandez

1989: Campana de largada *(D'Artagnan)* por Lavalle y Merel

1990: Buenos Aires, las putas y el loco *(Hora Cero 2da. Epoca*) de Barreiro y Oswal

1990: El Imperio Yanks (Skorpio) de Barreiro y M. Rodriguez

1991: Cero Buenos Aires *(Fierro)* de Albiac y Taborda

1991: Parque Chas II (Fierro) por Barreiro y Risso

1992: La casa vieja (*Cinecolor Intervalo)* por Reynal Arrigo y C. Pedrazzini

1992: Primera fundación de Buenos Aires: La expedición maldita (editado en España, en la colección de Planeta-DeAgostini lanzada con motivo de los 500 años del descubrimiento de América) por R. Wood y Angel Alberto Fernández

1994: El Nene Montanaro *(Clarín)* con guión y dibujos de Altuna

1996: Villa Caraza Blues *(Hacha)* con guión y dibujos Luis García Durán

1997: Paula *(Revista La Nación*) de Albiac y Taborda

1997: Irish Coffee *(Clarín)* de Trillo y Meglia

2000: Especies en peligro (*Diario La Nación*) por Wang y García Seijas

FUENTES CONSULTADAS:

-Archivo y colección del autor

-JAURETCHE, Arturo (1970): *El medio pelo en la sociedad argentina*, A. Peña Lillo Editor, Buenos Aires

-LARRETA, Enrique (1963): *Las dos fundaciones de Buenos Aires*, Editorial Sopena Argentina, Buenos Aires

-LIPSZYC, David (1968): *Capítulo Argentina del Catálogo de la 1ra. Bienal Mundial de la Historieta,* sin mención del editor, Buenos Aires

-LIPZSYC, Enrique (1958): *Las décadas de la historieta argentina,* Editorial Lipzsyc, Buenos Aires

-SACCOMANNO, Guillermo y TRILLO, Carlos (1980): *Historia de la Historieta Argentina*, Ediciones Record, Buenos Aires

LA LITERATURA EN PEDAZOS
LUCAS BERONE

Origen:

Traducción de "LA LITERATURA EN PEDAZOS: EL PROBLEMA DE LA ADAPTACIÓN." • LA ARGENTINA EN PEDAZOS

Edición:

La Argentina en pedazos

TEBEOSFERA (2008, TEBEOSFERA) -2ª EPOCA- 1, 17-IX-2008

Resumen / Abstract:

Reflexión sobre las dificultades que presenta la adaptación de textos literarios al cómic, tomando como ejemplos las interpretaciones de obras breves de Echevarría, Arlt o Quiroga que conformaron parte del volumen genérico "La Argentina en pedazos".

"LA LITERATURA EN PEDAZOS": EL PROBLEMA DE LA ADAPTACIÓN.

La aparición de la revista *Fierro*, en septiembre de 1984, viene a instalarse en un momento muy singular del desarrollo de la historieta argentina, caracterizado por dos factores fundamentales[1]. El primero de estos factores a considerar es aquello que podríamos denominar la *politización* marcada de los textos, muy presente ya en publicaciones anteriores como *Satiricón* (1973-1976), *Humor* (desde 1978) y desde 1980, en los últimos años de la dictadura militar, *SuperHumor*. Tal proceso parece derivar, por un lado, de la repentina configuración, durante el régimen militar, de ciertas zonas marginales de la cultura (la historieta, el rock) como lugares de resistencia y de respuesta ideológica a la uniformidad y al silencio impuestos desde el Estado, y, por otro lado, de las particulares condiciones del medio social en el período inmediatamente posterior a la caída del régimen (el país se encontrará inmerso de pronto, a partir de la Guerra de Malvinas, en un acelerado proceso de reconstrucción y democratización de las prácticas políticas y culturales). El segundo factor a tener en cuenta para considerar el carácter de una publicación como *Fierro* sería la gestación de nuevos vínculos entre la historieta y ciertos géneros "mayores" (la literatura, el cine, la pintura), vínculos trazados por los propios actores del campo que transitan y circulan incesantemente entre las diferentes zonas, y que valorizan el cómic como medio de experimentación estética y, principalmente, como espacio abierto a la interacción y la mixtura de diferentes lenguajes.

Desde este lugar, novedoso, creado por el cruce de diversas series en el marco de un amplio proceso de re-apertura política y cultural, la historieta, a través de *Fierro*, se transformará en interlocutor válido en el debate social por el sentido de la historia reciente (¿qué significa lo que ocurrió, por qué ocurrió y cómo

reformular la sociedad y sus prácticas a la luz de eso que ocurrió?), en cuyo seno aparece reiteradamente, como punto de fuga o como zona de incerteza de todas las explicaciones, el problema de la *violencia* política.

En este contexto de reformulación de las relaciones y de la posición estratégica ocupada por la historieta dentro del campo cultural, asistimos a la transformación de ciertas formas o prácticas creativas tradicionales, entre ellas: la *adaptación*. Así, ya desde su primer número, *Fierro* publica una serie de adaptaciones a historieta de un conjunto de textos de la literatura argentina, precedidas cada una de ellas por una breve introducción crítica, firmada por el escritor y crítico literario Ricardo Piglia. El proyecto se llamó "La Argentina en pedazos", y fue editado posteriormente como libro por Ediciones de la Urraca.

En este punto, el análisis del pasaje de una *lectura escolar* del canon literario (de algún modo, las adaptaciones de obras literarias a historieta se originaban siempre en esta zona, como estrategias pedagógicas dirigidas a difundir entre un público infantil y adolescente el *gusto* por la literatura nacional) a una lectura irreverente, una lectura que se hace, en términos barthesianos, *"levantando la cabeza"* (Barthes.1987:35), asociada, por otra parte, al desarrollo del proyecto de reformulación crítica de ese mismo canon literario desde un lugar *excéntrico* (la escritura de Piglia), nos permitiría iluminar los problemas que un mecanismo como el de la *adaptación* (que es, en última instancia, una forma de la *traducción*) es capaz de generar en el marco de una teoría o un análisis de la interdiscursividad.

Desde la hipótesis de que, en lugar de subsumirse en la armonía de un conjunto homogéneo y unívoco, la conjunción de series diversas agudiza las diferencias y amplifica las disonancias, el presente ensayo se propone trazar (seleccionando aquellos hitos que me parecen más significativos) el itinerario de una lectura que indague las relaciones entre las tres series discursivas (o universos de discurso) que, en ese momento, anudadas por ese proyecto escritural, se pusieron en contacto, y que permanezca atenta a las tensiones, las distancias y las disyunciones que emergieron y se tramaron en ese cruce problemático.

Este escrito, entonces, es varias cosas a un tiempo: el ejercicio de un análisis textual, el intento de fijar un problema y adelantar algunas líneas para su solución, la decisión de construir una serie en el que ese problema adquiera algún espesor y un cierto número de matices. Por esto, renunciaremos a hacer una lectura que vaya más allá del nivel textual (sea, por ejemplo, una lectura que interrogue determinados procesos de producción o de reconocimiento) y, por lo tanto, a una lectura que esté en condiciones de preguntarse y de responderse por el sentido de los textos analizados. En todo caso, recién en el final arriesgaremos alguna hipótesis al respecto, la que no pretendemos demostrar en absoluto y a la que sólo le acordaremos la representación de una inconformidad: aquella que viene a decirnos que, así planteado, este análisis no está completo. Tan sólo se trata, finalmente, de reencontrar y de recomponer, en un conjunto de textos, el entramado de algunas estrategias o unos procedimientos de re-escritura, capaces de delinear y despejar el espacio de un problema: *cómo y desde dónde leer críticamente una adaptación*.

I. Primer hito: los avatares de la violencia política. De la alegoría al sentido literal (adaptación de "El matadero", de Esteban Echeverría).

No parece imposible aislar, en todo texto narrativo, aquello que podríamos llamar su *dimensión polémica*, artificio por el cual el discurso, generalmente apegado o supeditado al desarrollo de la anécdota, accede a un nivel de sentido en el que se le confiere al acontecimiento el estatuto más elevado de *ejemplo*; es decir, como *parte* en un todo que lo trasciende y lo justifica.

En "El matadero", relato de Esteban Echeverría que abre la narrativa en nuestro país[2], dicha dimensión polémica llegará a adquirir una presencia hipertrofiada o excesiva: escande insistentemente los distintos momentos de la trama y se apresura a cerrarla, temerosa tal vez de la novedad casi brutal del asunto narrativo (la violación y muerte del héroe de la generación romántica en nuestro país: el joven e ilustrado librepensador, "amigo de las luces y de la libertad").

Así, la escritura de Echeverría aparece, en su dimensión polémica, comprometida en dos procesos fundamentales de *re-semantización* del acontecimiento. Por un lado, las repetidas alusiones al discurso de la Iglesia (la anécdota acontece durante la época de cuaresma, cuando el dogma prohíbe a los fieles el consumo de carne), la cita (y la reducción al absurdo) de los anatemas eclesiásticos dirigidos contra los unitarios, desnudan el origen de la violencia que se ejercerá después: el *fanatismo* religioso, que hace de los unitarios los responsables de la catástrofe natural (según una indiscutible lógica sobrenatural que hace pie en el pensamiento mágico de una masa carente de Ilustración y sojuzgada por el amo). Y, por otro lado, el proceso de *animalización* de los actores involucrados coloca también en el origen del acontecimiento la bestialidad de un pueblo cebado por la sangre:

> "Algunos médicos opinaron que, si la carencia de carne continuaba, medio pueblo caería en síncope por estar los estómagos acostumbrados a su corroborante jugo" (Echeverría.1995:92).

Bestialidad y pensamiento mágico (religioso) se anudan en dicha dimensión polémica del texto, en la cual se estipula, además, una lectura *alegórica* de la narración: el "Matadero del Alto" será la réplica, *en miniatura*, de la Federación rosista; así como el "juez del Matadero" es un *pequeño Rosas*, dotado de "la suma del poder en aquella pequeña república, por delegación del Restaurador" (op.cit:96), y así como las peleas por la carroña entre muchachos y perros hambrientos ilustran el "modo bárbaro con que se ventilan en nuestro país las cuestiones y los derechos individuales y sociales" (ibíd:100).

> "Verificaron la orden; echaron llave a la puerta y en un momento se escurrió la chusma en pos del caballo del Juez cabizbajo y taciturno.
>
> Los federales habían dado fin a una de sus innumerables proezas.
> En aquel tiempo los carniceros degolladores del Matadero, eran los apóstoles que propagaban a verga y puñal la Federación rosina, y no es difícil imaginarse qué Federación saldría de sus cabezas y cuchillas. Llamaban ellos salvaje unitario, conforme a la jerga inventada por el Restaurador, patrón de la cofradía, a todo el que no era degollador, carnicero, ni salvaje, ni ladrón; a todo hombre decente y de corazón bien puesto, a todo patriota ilustrado amigo de las luces y de la libertad; y por el suceso anterior puede verse a las claras que el foco de la Federación estaba en el Matadero" (ibíd:112).

Ahora bien, esta interpretación alegórica del Matadero, como modelo de un sistema político (la Federación), y la dimensión polémica en la que se pauta una explicación de la violencia que se ejerce en ese espacio (el Matadero/la Federación), son precisamente los elementos que desaparecen en la versión que publicará *Fierro* (con dibujos de Enrique Breccia), elididos por la imagen, oscurecidos detrás de las bambalinas negras del escenario (el ominoso cielo que cubre el matadero, estremecido por la tormenta).

Basta comparar los finales de ambos textos para notar esta ausencia. Si en el de Echeverría, ya citado, se explicita la connotación y la escritura se asume finalmente como alegoría (pautando de este modo un régimen de legibilidad estricto); en la historieta de Breccia, en cambio, el último cuadro, que ocupa toda la página, destaca tres elementos fundamentales: un cielo oscuro y tormentoso (que abarca casi las tres cuartas partes de la imagen), el edificio del matadero (el cual aparece visto desde un escorzo lejano) y una leyenda final (en el ángulo inferior derecho de la hoja) que cierra la fábula con una frase puramente descriptiva.

> "Verificaron la orden; echaron llave a la puerta y, en un momento más, no quedó nadie en el matadero" (E. Breccia, 1993:19).

Esto no quiere decir que la versión de Breccia esté refiriendo algo así como un acto de violencia gratuita e incomprensible, sino que, de algún modo, en ella la violencia se singulariza. Ya no se trata de una más de las "innumerables proezas" (Echeverría, 1995:112) de los federales, símbolo y cifra de la barbarie rosista (como ocurre en el texto de Echeverría), sino que es el relato de un episodio de violencia particular, que no parece remitir más que a sí mismo. Es como si la violencia fuera despojada de sus connotaciones (podría

decirse, de su contenido moral) y apareciera solamente denotada, *dicha*.

Pero, si es verdad que se trata de una re-presentación de la violencia política que la despoja de su sentido moral (y que coloca en el centro de la escena tan sólo el ejercicio y la práctica de esa misma violencia), también es cierto que, desde el punto de vista de su tratamiento gráfico, el acto de violencia aparece *elidido*, soslayado, detectable sólo como inminencia o como resultado, jamás como acto o como evidencia. Esto es: vemos, primero, el lazo romperse y deslizarse en el aire y, después, la cabeza del chico separándose del tronco (E. Breccia, 1993:13); o bien, vemos la mano de Matasiete sostener el cuchillo y, después, la sangre del toro chorreando de su costado (ibíd:14); vemos la mano del carnicero federal esgrimiendo la lonja y, en el próximo cuadro, al unitario en el suelo, a merced de sus matadores (ibíd:15); vemos las tijeras inclinarse sobre el prisionero e, inmediatamente después, el rostro que emerge desfigurado por la furia y por la humillación inferida (ibíd:17). Es decir, no se nos muestra el momento preciso en que el lazo rebana el cuello del muchacho; el cuchillo del carnicero hundiéndose en la carne del animal o cercenando sus testículos, el lonjazo inferido al aterrorizado caballo, o el instante mismo en que el unitario revienta en un vómito de sangre. De algún modo, el acto violento (podríamos decir, casi metafóricamente, el *golpe de la violencia*) se ubica en los intervalos de la secuencia gráfica, en los espacios que separan las viñetas unas de otras (los *canales* o *calles*), y sólo podemos inferir su presencia porque antes o después vemos las marcas que deja en los cuerpos y en el paisaje.

Por otra parte, la imagen se caracteriza por construir una perspectiva *impedida*, una mirada que no accede plenamente al espectáculo de la violencia si no es a través de intersticios, obstaculizada por la masa copiosa e intrincada de los cuerpos que se interponen entre ella y su objeto. Esto es especialmente claro en la última secuencia del texto (de la vejación y muerte del unitario), donde la mirada del Lector accede a lo que está pasando como si estuviera *en la última fila*, detrás de los "espectadores" (que son, al mismo tiempo, los verdugos), atisbando sólo fragmentos de lo que ocurre en el proscenio, cambiando permanentemente (casi de una viñeta a la otra) la posición en la que se ubica (entre los captores, a espaldas del Juez o del unitario, desde el suelo, desde arriba o a la altura de la mesa donde se lleva a cabo el tormento) y encontrando siempre, y cada vez, un escorzo incómodo, invadido por otros cuerpos que no le dejan ver (o que sólo le dejan ver parcialmente) la escena.

Podría decirse, entonces, que la combinación de dichas estrategias produce, en el espacio que deja vacío el desplazamiento del texto de Echeverría (por el mecanismo de la adaptación) hacia el lugar de *modelo* o *hipotexto* (Genette, 1989), nuevos efectos de sentido, que de ningún modo podrían reconocerse en el original: exasperación de la violencia a través de la supresión de los esquemas que aseguraban su inteligibilidad como signo de otra cosa (el trágico enfrentamiento entre civilización y barbarie, por ejemplo) y, al mismo tiempo, ubicación de la violencia en los intersticios de la representación, dificultad de la mirada para acceder a una visión plena e inequívoca del acontecimiento.

Y no es que la violencia, de repente, se torne invisible, o se sustraiga a la mirada detrás del recinto cerrado de la *sala de torturas* (la "casilla del Juez"), sino que es la propia mirada la que, persiguiendo continuamente los rastros y los fragmentos que la violencia deja tras de sí, nunca consigue elaborar un escorzo adecuado desde el cual alcanzar e inteligir el acontecimiento como totalidad (salvo en el final, cuando el espacio ya ha sido abandonado por los actores).

II. Segundo hito: la agonía del "macró". Nihilismo tanguero o el complot que no pudo ser (adaptación de *Los lanzallamas*, de Roberto Arlt).

Según Piglia (1993:124), la fascinación que ejerce la narrativa arltiana estribaría en su capacidad para captar "el centro paranoico" de la sociedad argentina: la idea de que el poder es secreto (por lo tanto, inasible, *invisible*) y se ejerce como "conspiración". Es decir, que el curso de los acontecimientos obedece a una causalidad oculta, inaccesible a la gran masa de ignorantes que constituyen el pueblo, pero ineluctable y terrible en sus efectos; cuyo origen está en las decisiones y acciones de un grupo minoritario de hombres geniales, poderosos y amorales.

Por otro lado, la de Arlt constituiría una mirada inaugural, mirada que descubre en Buenos Aires un espacio que todavía no ha llegado a ser: la *ciudad moderna*, el ámbito donde necesariamente ha de desplegarse esa concepción del poder como conspiración. La idea de un poder secreto, ubicuo pero invisible, es impensable en otro espacio que no sea el de la ciudad cosmopolita, donde el poderoso se sustrae a la mirada ajena en el anonimato que impone el espectáculo de la muchedumbre. Asimismo, la ciudad moderna será el espacio inherente al desarrollo de una sociedad capitalista, sostenida, como arguye Piglia, en la "ficción del dinero": el dinero "como causa y como efecto de la ficción", el dinero como *mágico* objeto de deseo que atrae hacia sí y "convierte en destino la vida de los hombres", el dinero como signo del crimen de una sociedad perversa que se apoya en la explotación y la destrucción de los cuerpos.

De este modo, la operación crítica de Piglia (que es, esencialmente, codificación de un nuevo canon para la literatura argentina) instala la narrativa arltiana en una tradición inesperada, que no es la literatura rusa del siglo XIX (que Arlt demuestra haber leído mucho) ni encuentra su lugar en la "literatura social" de Boedo, sino que entronca especialmente con una serie de autores de la literatura norteamericana del siglo XX, los cuales se mueven sobre el registro y las convenciones de dos géneros populares estandarizados: el policial y la ciencia ficción. Estos escritores son los novelistas de la llamada "línea dura" dentro del policial (Chandler, Hammett) y ciertos exponentes de la ciencia ficción norteamericana de pos-guerra o "nueva" ciencia ficción (Philip Dick, William Burroughs, Thomas Pynchon). Por esta filiación, el efecto revulsivo, de profunda incomodidad, que producen las novelas de Arlt encontraría su origen en el poder de una escritura dirigida a explicitar, desnudar o revelar, por la ficción, la "lógica secreta [y perversa] de la explotación capitalista" (op.cit:125), mostrando el reverso macabro de todas las categorías con las que las modernas sociedades capitalistas se dotan de una moral y una justificación trascendente (el libre mercado, la soberanía del interés propio, la licuación del poder en un sistema democrático de gobierno, etc., etc.).

Dentro de este esquema interpretativo, la figura del *macró* (el "Rufián Melancólico") es la de aquel que conoce dicha lógica capitalista ("La prostitución es el espejo donde ve la esencia de la sociedad: comprar cuerpos con dinero, trueque perverso, forma figurada de la esclavitud, representación del comercio en su pureza satánica") y, porque la conoce, es capaz de usarla en provecho de la revolución que prepara el Astrólogo.

Sin embargo, paradójicamente, la versión del dibujante José Muñoz sobre "La agonía de Haffner, el Rufián Melancólico" (episodio de la saga novelística constituida por *Los siete locos*, de 1929, y *Los lanzallamas*, de 1930) recorta, elimina u ocluye aquellos espacios desde los que se despliega la lectura de Piglia (el motivo del complot y la representación de Buenos Aires como ciudad moderna), y arranca la escritura arltiana de la tradición que le construye el crítico para reinscribirla en un espacio completamente diferente.

En la versión de Muñoz, la conspiración, el grupo de individuos excepcionales reunidos alrededor del Astrólogo para llevar a cabo una revolución, ha desaparecido.

Y, con ella, también desaparece el espacio que la explica y la hace posible. La Buenos Aires futurista de Arlt (esa "máquina de daños, abstracta, malvada", ante la que Piglia se detiene fascinado), quedará reducida a una mínima (y obsesiva) expresión: el *farol* (icono que, cuadro a cuadro, se repite incansablemente, en el que se apoyan los compadritos a fumar y las prostitutas que están haciendo la calle). Y esta sola sustitución, de la ciudad por uno de sus símbolos, ya implica un desplazamiento definitivo.

La frase que elige Muñoz para abrir su relato de la muerte de Haffner ("Aquí todos vivimos como *puercos*") sólo tangencialmente se conecta con las filiaciones y parentescos que ha trazado Piglia, a la vez que se inscribe de lleno en el espacio semántico-ideológico definido por otro universo discursivo: el de las letras de tango. El mismo rostro del rufián, en el primer cuadro de la historieta, es el de un *compadrito*, respecto del cual el origen escandinavo del apellido parece casi un contrasentido. En esta versión, Haffner, antes que un "rufián", es un "melancólico", atacado de un *spleen* canallesco: nostálgico de una "felicidad" y una "vida limpia" que ya no tendrá, dirige una mirada agria sobre el mundo, dotada de un desencanto, una desesperación y una resignación final que son casi discepoleanos.

> "Hombres, mujeres, ricos, pobres, no hay un alma que no esté enmerdada" (...) "¿Acaso la vida es otra cosa que la aceptación tranquila de la muerte que se viene callando?" (Muñoz.1993:129)

Hay, en la primera secuencia del texto (cuando Haffner cae herido), una casi omnipresencia del imaginario tanguero, que se resuelve en forma de cita *paródica*. Proliferan especialmente los lugares comunes, hiper-convencionalizados, de ese imaginario: el escepticismo resignado del rufián, la presencia de innúmeros (y absurdos) faroles en el escenario del crimen, la pronunciación gardeliana lograda a través de la deformación de la "n" en "r" ("Itaka, Itaka mía / por los caminos del vierto / suenan en tus armonías / coraje, amor y lamertos"), las guitarras asesinas (notoriamente, los asesinos no pueden ser otros que los guitarristas de Gardel).

Contra la interpretación de Piglia, Muñoz *retrocede*, por así decirlo, y se aparta de una lectura profética de la narrativa arltiana, la cual estaría descubriendo el "núcleo paranoico" de una sociedad futura (que empieza, justamente, con el primer golpe militar de la historia argentina, comandado por el general Uriburu en 1930), donde el ejercicio y la toma del poder se conciben según la lógica del *putsch*, el *golpe de mano*, llevado a cabo por un grupo selecto de conspiradores anónimos. Y este movimiento le permite reencontrar, en la "agonía de Haffner", "escondida por la violencia policial" (Piglia.1993:126), una metafísica del tango: un núcleo ideológico resistente, que agrupa y reúne en torno a sí los contenidos de una conciencia, las palabras de una subjetividad, el alucinado *monólogo interior* de un "rufián melancólico" que agoniza sin delatar a sus asesinos.

De este modo, en la segunda secuencia del texto, ocupada por el relato de la agonía, se establece un contrapunto entre dos historias paralelas, que son, al mismo tiempo, dos *investigaciones*. La primera de ellas es la investigación policial, llevada a cabo por un personaje que puede serlo también de cualquier novela de Chandler o de Hammett (el "tísico Gómez": "explotador de ladrones, cómplice de ladrones, torturador de ladrones"). La segunda investigación que se narra es el viaje alucinatorio del agonizante a través de sus recuerdos, réplica de aquel otro "travelling onírico" que recorre las calles de una Buenos Aires de pesadilla, transfigurada por el progreso tecnológico. Respecto de esta segunda búsqueda (personal, introspectiva), la indagatoria policial ("¿Quién fue que te tiró? ¿El Lungo o el Pibe Miflor?") se definirá paulatinamente como una presencia ajena, una interferencia hostil que, por su

machacona insistencia, adopta la forma de un estribillo incansable y disonante, escandiendo las sucesivas etapas del viaje del protagonista hacia su pasado.

Ahora bien, en el final de este viaje, encontramos el verdadero problema que la reproducción (paródica) del imaginario tanguero permite tematizar, y que la lectura de Piglia soslaya: se trata de la relación, siempre conflictiva y siempre violenta, del protagonista con la mujer. En este punto, la posición de *cafishio*, de *macró*, que ostenta el personaje define un modo de relación violenta con las mujeres: son éstas, y no el "tísico Gómez", las antagonistas de Haffner.

Entonces, la verdadera tensión que parece querer iluminar la versión de Muñoz es la relación del protagonista masculino, dominante, con sus antagonistas femeninos. Y, en este sentido, puede decirse que el relato de la agonía de Haffner se construye como el *revés* o el reflejo invertido de un tango. Porque esta narración es, en definitiva, el relato de una reconciliación: la *apoteosis*, en el último cuadro de la historieta (ese saltar del rufián hacia la nada, rodeado de socarrones querubines tangueros, bajo la mirada complacida de un grupo de *celestiales* en los que no es difícil reconocer rasgos de Gardel o Troilo), es el signo de un reencuentro: el resultado exitoso de una búsqueda violenta a través de las mujeres para recuperar, en el final, la protección del seno materno representado en la figura (prematuramente envejecida) de la "Cieguita", que es también, por supuesto, una imagen de la Parca. La "agonía de Haffner" nos muestra el *otro lado* de los tangos y, a su vez, realiza, paródicamente, la tragedia del hombre solo: la salida, por la muerte (el regreso al seno materno), de la desesperación existencial.

Haffner agoniza, y su problema no es la "lógica secreta de la explotación capitalista", sino su soledad: la experiencia de la pérdida irreparable del vínculo con la madre (que es ruptura de cualquier otro vínculo, expulsión del individuo hacia un mundo ajeno y hostil), escisión y dolor que sólo pueden remediarse con la muerte. Entonces, el Rufián Melancólico ya no es (o no es sólo) ese "filósofo utópico y economista vulgar" con el que sueña Piglia (1993:126), sino un fantoche atroz acuciado y azuzado en su ferocidad angustiosa por un Edipo incurable.

Este retorno paródico al relato tanguero abre, en la tensión entre dos lecturas (Piglia - Muñoz), el espacio de un interrogante: ¿cuál es el relato verdaderamente arltiano: el de la subjetividad atormentada del porteño, de matriz tanguera (cuyas huellas también pueden rastrearse con relativa facilidad en otros cuentos de Arlt: "Las fieras", por ejemplo, o "Escritor fracasado"), o los relatos sociales acerca del poder y del dinero que legitiman el proyecto del Astrólogo? En última instancia, podría decirse que la narrativa de Arlt se desarrolla entre esos dos núcleos ideológicos, los despliega y los pone en tensión, produciendo discurso en el choque y en la fricción de esas dos matrices incompatibles. No es un dato menor, por otra parte, que las novelas arltianas se construyan como crónicas de una conspiración fallida, de una *revolución que no fue*.

III. Tercer hito: el crimen de la sangre. La racionalidad del código y la representación de lo "monstruoso" (adaptación de "La gallina degollada", de Horacio Quiroga).

"La gallina degollada", de Horacio Quiroga, es un *cuento de horror*, acerca de la herencia como fatalidad. En el centro del relato, en sus confines, alrededor del crimen monstruoso y en las perplejidades del lector, se dirime siempre el problema de la *culpa*, y parece evidente que ésta descansa en la sangre familiar, portadora del *fatum* trágico de los personajes: "Toda la sangre que circula en el cuento y que lo cierra con una marea roja remite a los lazos sanguíneos que vincula a los parientes y los ata en un destino trágico" (Piglia.1993:64).

En el origen de esta "marea roja" están la enfermedad (la tuberculosis de la madre), la locura (el "delirio" del abuelo paterno) y, apenas insinuado, el apellido extranjero de los protagonistas ("el matrimonio Mazzini-Ferraz"), rastro evanescente de otro núcleo ideológico persistente, desde el cual las narraciones cortas de Quiroga dialogan con las novelas naturalistas de Eugenio Cambaceres (*En la sangre*, o *Sin rumbo*). "La gallina degollada", con guión de Carlos Trillo y dibujos de Alberto Breccia, es una *historieta de horror*, y el principal problema que se dirime aquí ya no es el de la culpa, sino el de la *representación* (o creación) *del monstruo*.

Como en el caso de "El matadero", lo que se elide en la traducción de la escritura literaria al lenguaje del cómic es su dimensión polémica, aquella donde la anécdota (el crimen) finca en un cuerpo de explicaciones que la trascienden y que abren el texto a otros discursos (médico, político, religioso, científico, etc.). En la versión de Trillo y Breccia, el lugar de esa dimensión polémica aparece ocupado por una dificultad casi técnica: es evidente que eso que ocurre es monstruoso; ahora bien, ¿cómo hacer para conferirle, por la imagen, ese estatuto? Y la solución, técnica, a la que arriban guionista y dibujante es, a la vez, simple e inesperada: la intromisión del *color*.

Ya en la repetición, en la sucesión de los hijos idiotas, en la iteración de sus rasgos, en el automatismo de su comportamiento (corporal y discursivo), hay algo de intolerable y de inhumano. Pero, esos seres "apagados en un sombrío letargo de idiotismo", tal como los describe Quiroga (1954:46), *autómatas* por definición, repentinamente se desquician y la acción explota en una "marea roja".

Este desquiciamiento de la conducta, que despierta a los monstruos y los hace actuar, encuentra su correlato en el desquiciamiento del lenguaje que sostiene la representación de la anécdota. La presencia inesperada del color constituye la realización de una posibilidad o un parámetro no previsto en el conjunto de reglas y convenciones que constituyen el lenguaje del cómic en blanco y negro, con lo que esa opción expresiva configura un gesto claramente disruptor respecto de la racionalidad definida por dicho código.

En los lugares donde aparece, el color realiza violentamente la irrupción de *lo irracional*. Su disposición en la hoja está marcada por el exceso y por la extrañeza. Por un lado, excede los límites o, mejor dicho, no aparece confinado por ninguna clase de bordes o líneas demarcatorias: más que como *figura*, el rojo se realiza como pura *mancha*. Por otro lado, resulta ajeno al trazo en blanco y negro y, antes que rellenarlo, lo cubre: podemos percibir las líneas del dibujo por debajo del color, el cual se derrama y se extiende por la hoja, otra vez, como una *mancha*. Es como si Breccia hubiera arrojado el color sobre el dibujo terminado, operando de este modo una fuerza disruptora sobre la representación y su código, revelando en el origen de lo monstruoso la irrupción violenta de lo irracional y de lo absolutamente imprevisto.

IV. Conclusiones: *La Argentina en pedazos*; entre literatura, crítica e historieta

En el final del recorrido, volver inopinadamente al título de la serie ("La Argentina en pedazos") servirá para condensar el conjunto de cuestiones que surgen en torno a las relaciones entre literatura, crítica e historieta, tal como se han ido trazando (o descubriendo) en los parágrafos anteriores.

En primer lugar, dicho título resume la operación básica de la crítica literaria: el recorte, el *despedazamiento* de un continuum a los fines de la construcción de un esquema inteligible, significativo, ordenado: un conjunto coherente de conflictos, filiaciones, tradiciones, rechazos. Piglia prologa las adaptaciones a historieta de un conjunto de textos escritos y vuelve a construir un canon para la literatura argentina.

En segundo lugar, resulta adecuado para definir el eje temático y el principio constructivo que rigen la formulación de este nuevo canon literario.

Se trata, como afirma Piglia, de "una historia de la violencia argentina a través de la ficción" (1993:8) y, por lo tanto, es también *una historia de la literatura argentina a través de la violencia*. En este sentido, la violencia resulta una categoría analítica sumamente interesante. Puede decirse que ejerce siempre una ruptura; de algún modo, se define en lo discontinuo, o mejor, funda la discontinuidad: impacta en la plenitud de lo dado y la hace estallar en mil *pedazos*. La violencia tiene la fuerza del acontecimiento (o mejor, el acontecimiento es el efecto de un acto de violencia que se ejerce sobre las cosas) y constituye, para Piglia, toda la oportunidad del sentido: deja "marcas en el cuerpo y en el lenguaje" y es posible reconstruir a través de ella el sentido de la literatura argentina como "pesadilla" de la "historia «verdadera»" (ibíd).

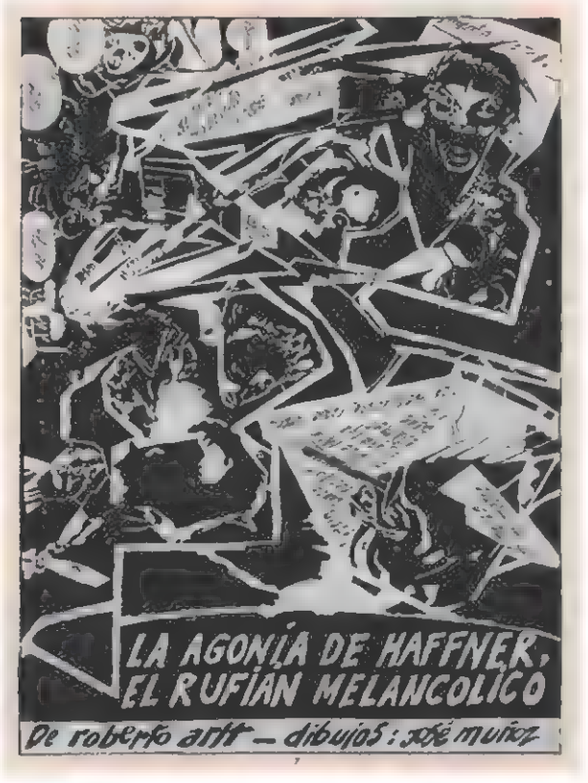
Por este desplazamiento hacia una "historia de la violencia" se explica que la serie comience con el cuento de Echeverría: si "Sarmiento se zafa" (ibíd:9) de la violencia al exiliarse (y desde ese margen, el exilio, deposita el sentido de la historia en el Futuro), "El matadero" se instala en el seno de la violencia (la vejación y la muerte del cuerpo del unitario a manos de los federales) y trata de estipular su sentido actual, presente. Así, la mayoría de los relatos que constituyen la serie (salvo algunas excepciones) se despliegan a partir de un centro opaco, un episodio de violencia, la cual aparece siempre bajo dos formas fundamentales: la violación o el asesinato (a la anécdota central de "El matadero" le siguen la masacre de los indios en la Campaña del Desierto, según Viñas; la muerte de Haffner; el asesinato de la niña en "La gallina degollada"; el crimen pasional que casi subterráneamente se despliega en *Boquitas pintadas*, la novela de Puig, por debajo de los materiales formales y temáticos de la cultura de masas).

Por otra parte, la ruptura como huella de la violencia también define la forma del nuevo canon, cuya singularidad es coherente con el espacio en el que se despliega (una revista de historietas, no académica) y con la modalidad que adopta (una publicación *por entregas*), que se abre rápidamente hacia los desvíos y los atajos, y cuyo criterio único es la dispersión (otra vez, los *pedazos*): cronológica (de "El matadero", de Echeverría, a *Los dueños de la tierra*, de Viñas, y de allí al *Mustafá* de Discépolo), genérica (del teatro a las letras de tango, y de ahí a la novela o al cuento) e ideológica (del fantástico cortazariano al naturalismo social de Quiroga, de la novela histórica de Viñas a la metafísica borgiana).

Entonces, la escritura de Piglia viene a impugnar las nociones sobre las que descansaban las historias literarias tradicionales: una cierta *unidad de carácter* o *espiritual*, un *estilo* adecuado a una nación que se define como *forma de ser* (el "ser nacional"). Aquí, la historia de la literatura argentina ya no es el desplegarse armonioso y continuo de una cierta esencia, identidad o espíritu nacional (sea cual fuere), que se encuentra en el origen y se mantiene siempre idéntico a sí mismo. Constituye, ahora, una respuesta, siempre contingente y siempre renovada, a la violencia de lo real; el intento de construir desde el presente un relato (una tradición) que lo explique, a través del lenguaje (el gran instrumento de toda tradición) y a partir de los *pedazos* inconexos (los restos del naufragio) que nos quedan del pasado; la transfiguración de la sola diferencia (que no es más que pura discontinuidad) en relación y conflicto: instauración de un *otro* que nos interpela y nos obliga a hablar/lo (y hablar/nos), sea el gaucho, el indio o el Estado.

Finalmente, en tercer lugar, "La Argentina en pedazos" remite a los problemas y los efectos de la traducción de un lenguaje (la literatura) a otro (la historieta).

En este sentido, creemos que el término "adaptación" (que rige los procesos de re-escritura que venimos analizando) resulta poco pertinente, ya que parece estar designando la serie de transformaciones que una cosa (un texto literario) debe sufrir para seguir siendo, aunque de otro modo o en otro lugar, esa *misma* cosa. Dada esta concepción, el texto literario (el original) se mostraría como habitando, desde el interior, la historieta (la copia), y el ideal a seguir parecería ser el de la identificación o el de la adecuación absoluta (lograr escribir, en otro lenguaje, el *mismo* texto). Sin embargo, la lectura que la historieta, como un puro lenguaje o código (más allá de cualquier poética o estilo autorial), pueda hacer de la escritura literaria necesariamente *despedaza* a esta última, ejerce sobre ella una violencia, la fragmenta y dispersa sus elementos en una secuencia gráfica. Compárese, dentro de la serie analizada, la letra de cualquiera de los textos adaptados con sus respectivas adaptaciones y se llegará rápidamente a esta fácil comprobación.



Un buen ejemplo de esto lo constituye la solución gráfica que encuentra Muñoz para realizar este desfasaje entre textos construidos según códigos diferentes. En su versión del relato arltiano, ni la escritura se traduce en imágenes, ni la imagen ilustra el texto escrito. Por el contrario, si cuentan una misma anécdota, constituyen, de hecho, dos materialidades que no llegan a fusionarse en una unidad superior, sino que se disputan el espacio de la representación, se yuxtaponen y se interfieren entre sí. Tratando infructuosamente de preservar su unidad, la escritura se fragmenta y se distribuye en los diferentes cuadros, contaminando el dibujo; pero las imágenes lo recortan, lo interrumpen y eliminan su cohesión (la cual sólo puede ser repuesta a costa de cotejar la adaptación con el original). Original y copia permanecen así como textos enfrentados que comparten un mismo espacio (la "agonía de Haffner, el Rufián Melancólico"), y su coexistencia no es armoniosa, sino conflictiva. Así, esta construcción de una representación fracturada, hecha de fragmentos heterogéneos y dispersos, puede verse claramente en el cuadro-resumen que abre la historieta (Muñoz.1993:128).

Pero, además, la historieta, como discurso (del mismo modo que la crítica), ocupa ese espacio que dejan libre la fragmentación y el despedazamiento del texto original, se instala en el espacio de lo no dicho (ni explícita ni implícitamente, ni manifiesta ni subterráneamente) por la escritura literaria, y desde allí produce un sentido inédito, diferente, que abre el discurso a sus condiciones de producción. En este punto, si la crítica de Piglia, anclada fuertemente en los debates culturales de la década del sesenta, recupera el poder de la ficción como cifra profética de la sociedad por venir, capaz de restituir la coherencia de lo real a través del proyecto utópico; las historietas de "La Argentina en pedazos", en cambio, parecen estar diciendo que lo monstruoso, y la violencia que ejerce, encuentran su origen en lo irracional, y que la explicación sólo puede realizarse como *elipsis* (ausencia) o como *parodia* (máscara de una ausencia).

Lucas Berone forma parte del grupo de investigación ***Historietas Argentinas***

Bibliografía consultada:

- ARLT, Roberto. 1968. *Los lanzallamas*. Fabril. Buenos Aires.

- BARTHES, Roland. 1987. "Escribir la lectura". En *El susurro del lenguaje*. Paidós. Barcelona.

- BRECCIA, Alberto y TRILLO, Carlos. 1993 (1975). "La gallina degollada". En Ricardo Piglia, *La Argentina en pedazos*.

- BRECCIA, Enrique. 1993 (1984). "El matadero". En Ricardo Piglia, op. cit.

- ECHEVERRÍA, Esteban. 1995. *La cautiva. El matadero*. Nuevo Siglo. Buenos Aires.

- GENETTE, Gerard. 1989. *Palimpsestos*. Taurus. Madrid.

- MUÑOZ, José. 1993 (1986). "La agonía de Haffner, el Rufián Melancólico". En Ricardo Piglia, op. cit.

- PIGLIA, Ricardo (comp.). 1993. *La Argentina en pedazos*. Edic. de la Urraca. Buenos Aires.

- QUIROGA, Horacio. 1954. *Cuentos de amor, de locura y de muerte*. Losada. Buenos Aires.

- SCOLARI, Carlos. 1999. "Los hijos de *Fierro*". En *Historietas para sobrevivientes. Comic y cultura de masas en los años 80*. Colihue. Buenos Aires.

- STEIMBERG, Oscar. 1977. "Cuando la historieta es versión de lo literario". En *Leyendo historietas. Estilos y sentidos en un arte menor*. Nueva Visión. Buenos Aires.

[1] Para una exposición detallada del origen y desarrollo de *Fierro*, ver Scolari (1999: 247-293).
[2] "El matadero" fue escrito probablemente en 1838, y no se conoció hasta 1874, cuando fue rescatado por el crítico Juan María Gutiérrez, mientras preparaba la edición de las obras completas de Echeverría.

NUEVA SEMBLANZA. ENTREVISTA CON CARLOS TRILLO

CARLOS TRILLO, JAVIER MORA BARRERO, ANTONIO BARRERO

Edición:

TEBEOSFERA (2008, TEBEOSFERA) -2ª EPOCA- 1, 20-IX-2007

Resumen / Abstract:

Revisión de las últimas obras de Trillo a través de una entrevista, en la cual efectúa una vasta radiografía del estado y situación de la historieta argentina actual. / Review of Trillo`s recent works through an interview, which made a vast radiography state and status of current Argentina comic.

NUEVA SEMBLANZA, ENTREVISTA CON CARLOS TRILLO.

Pregunta: Carlos, nos gustaría comenzar este breve cuestionario, hablando sobre una de tus obras más desconocidas para el público español. Nos referimos a tu colaboración con García Seijas en el Negro Blanco, las tiras de prensa que entre 1987 y 1993, publicasteis en el diario Clarín. ¿Cómo surge tu colaboración con Ernesto García Seijas? ¿Cómo planteabais el trabajo en una tira?: ¿respondía ésta a un planteamiento previo exhaustivo u os fuisteis adecuando a tenor de la respuesta del público? Lo digo por el amplio calado de personajes como el sin par Marcucci o la bella Flopi y que a medida que avanzaba la serie adquirían una dimensión mayor, casi independiente...

Respuesta: Antes que nada, quisiera decirles que no suelo interpretar muy poco lo que hago, que soy el menos experto en traducir al lenguaje de la crítica las motivaciones e intenciones que me llevaron a hacer tal o cual cosa. Me doy cuenta que hay lecturas de ficciones y de periódicos, cine, televisión, teatro, siempre dando vuelta a mi alrededor, que muchas veces anoto algo en mi infaltable cuaderno pequeño, donde escribo las ideas elementales cuando se me aparecen delante después de una lectura, o una revelación de mis neuronas, o una charla con un amigo, o un sueño. Muchas veces, cuando me preguntan cosas del tipo de si mis motivaciones previas al escribir la historia tal pasa por el intento de superar mis propios límites como narrador o más bien por el deseo pragmático de adaptarme al rigor de un mercado tan cambiante como es el de la historieta lo primero que me viene a la cabeza es contestar que no tengo la menor idea, que trato de construir historias que me gusten, que me motiven, que tengan narradores (no autores, que ese soy yo) aportando un punto de vista original, irritante, divertido, que nunca tengo antes de la idea de la historia una idea que enuncia por ejemplo: "debo criticar la maldad de las grandes potencias que, luego de explotar bestialmente a los países indefensos, dejan una secuela de hambre y desolación". Ese u otro tipo de mensaje, si aparece, es porque lo descubren quienes leen, quienes critican, quienes buscan en el relato en cuestión las razones para que uno – el autor - haga esto o aquello. Tengo que decirles que mis motivaciones conscientes siempre apuntan a estar satisfecho con lo que estoy haciendo. Nada más que eso, así de simple.

Y como esta entrevista me llegó por escrito, y antes de empezar a responder pude leer las preguntas que vienen después, aclaro esto para que no se piense que me estoy escapando cuando no respondo directamente algunas de los temas que me plantean desde esa tarea de "traductores" - de mis historias, en este caso -.que asumen los críticos, los reporteros y algunos editores que gustan de buscar símbolos y mensajes.

Dicho lo cual, una vez abierto este paraguas, contesto la primera pregunta:

Con Ernesto, un dibujante realista de trazo impecable, habíamos intentado una colaboración en los tiempos de la revista Skorpio de Ediciones Record que se llamó EL PEQUEÑO REY. Podría haber sido una larga saga de aventuras pero el editor tenía otros proyectos para Ernesto y nos hizo abortar la serie. Una lástima. Nos quedaron ganas de seguir trabajando juntos. Por eso, cuando Altuna decidió abandonar el dibujo de la tira El Loco Chávez, en el diario me pidieron que presentara un proyecto con otro dibujante y pensé en Ernesto. El Negro Blanco sería, se me ocurrió, el que reemplazaba al Loco Chávez en la redacción del diario, o sea, una especie de continuidad, a partir del trabajo de sucesor, con ese tipo de historias urbanas, cercanas geográficamente a los lectores, con pinceladas de actualidad y de aventura periodística. El Negro Blanco, desde su nombre, reflejaba una contradicción entre mote y apellido. Y, como siempre dijeron los lectores, fue muy diferente a Chávez. Tal vez porque, con la llegada de la democracia, las costumbres de los porteños cambiaron muy rápidamente. El Negro Blanco fue una historia más fantasiosa, con amigos nuevos, con neurosis distintas, con líos de faldas como el personaje anterior, con muchísimas menos escenas en los bares, sitio tan concurrido por todos nosotros en la década anterior (a lo mejor porque era más seguro encontrarse a hablar pavadas en lugares públicos y a la vista del mundo, quién sabe). Carlos Marcucci – poeta, periodista, escritor - es un gran amigo mío y, realmente, siendo un tipo feo y pobre, ha sido siempre asediado por las mujeres. La *t-shirt* que usaba en la tira, con el texto "YO NO SOY SOLO OTRA CARA BONITA" era, en la realidad, un regalo que le hicimos para su cumpleaños – al Marcucci de verdad - para que las señoras se dieran cuenta de que él no era solo un objeto sexual. La tira, curiosamente, le dio a Marcucci una nueva dimensión, lo reconocían por la calle, le pedían autógrafos, más mujeres –todavía más – empezaba a reparar en él...

Las tiras diarias no se pueden planear en su totalidad ni con demasiada anticipación si se ha de estar atento al registro urbano, y su fluir cotidiano las hace un poco impredecibles aún para los autores. Hay que dejarse llevar, observar las reacciones, cambiar el camino cuando se encuentran personajes interesantes para incorporar a las historias. Es un trabajo muy fascinante eso de aparecer todos los días en el periódico que más se vende. El público participa, escribe, pregunta, se enoja o se alegra. Los lectores quieren – al menos de manera consciente - que todo termine bien y, cuando no ocurre, lo fastidia seguir esperando. Pero me parece que en realidad encuentra la gracia en aguardar que las complicaciones se solucionen y que, arreglándose los asuntos pendientes, haya nuevas frustraciones, esperanzas, tareas difíciles por delante. Ha de ser parecido, supongo, a las telenovelas, a las series tipo Friends, hay que crear conflictos y resolverlos sin olvidarse jamás de tener ya listos otros conflictos.

Flopi fue un personaje interesante. Pasó de jovencísima periodista ingenua a la malvada de la historia, capaz de cualquier cosa por lograr un reportaje importante. Su paso por la televisión le agregó mucha carne al personaje y, cuando la tira terminó, tuvo una serie de aventuras en solitario que se publicaron en revistas (creo que en España Play Boy publicó un libro con esas historias que fueron saliendo en varios países).

En 1983, un cambio en la dirección de Clarín, produjo un cambio también en la página de humor e historietas y nos sacaron de ella casi sin darnos tiempo de despedirnos. Creo que en un diario no entienden

que una tira que continua tiene muchos hilos sueltos que no se pueden unir precipitadamente otra vez para cerrar la historia en – pongamos – una semana. Por eso el final fue precipitado en el diario pero, como se publicaba en un semanario italiano bastante popular por entonces, pudimos cerrar bien la historia para ese público tan lejano que apreciaba mucho la puesta en página de nuestras tiras.

UN PADRE SPERA SEMPRE CHE IL SUO FIGLIO MAGGIORE CRESCA A SUA IMMAGINE E SOMIGLIANZA
NIENTE DI TUTTO QUESTO ¡O E BRUNO CI ASSOMIGLIAMO SOLO NEL COGNOME

P: Puesta en relación con otras obras como El loco Chávez o tu posterior trabajo con O´Kif en Clarín en el 2003, CaZados, encontramos un evidente nexo común interpretativo: el costumbrismo de la realidad porteña, de los distintos rostros ajados de Buenos Aires a lo largo de casi treinta años de historia, que, a nuestro modo de ver, te hacen una suerte de cronista, de vocero intrahistórico. ¿Existen diferencias sustanciales con el devenir de los tiempos o, por el contrario, la lunfarda alma porteña permanece inalterada? ¿Es el costumbrista tu género favorito?

R: Cazados apareció bastante después y luego de un intervalo de diez años. La ciudad estaba en un momento catastrófico tras el colapso económico de 2001, la pobreza era demencial, la historia tuvo que perder frivolidad, creo, porque lo que pasaba era demasiado fuerte. Se me ocurrió la idea de "novio embaraza novia y sin quererlo se mete en una vida que no había planeado". No duró mucho, sin embargo, en el diario se daban cuenta de que los lectores no leían ya el periódico todos los días y que el continuará perjudicaba (según ellos) la lectura. En este caso fue peor todavía, porque la cortaron repentinamente sin dejar terminar ninguna de las historias que avanzaban en los cuatro cuadritos diarios. Muchos lectores escribieron al diario y a nosotros ofendidos por este final abrupto, pero ahora en la página solo hay tiras humorísticas con finales cotidianos.

Me gusta el costumbrismo, creo que lo utilizo bastante, aún en historias de aventuras. Neferú el gato, si bien presenta a un gato paranoico y algo humanizado, tiene que ver con las historias de costumbres, Clara de Noche seguramente también. Lo que hace la gente, sus esquizofrenias, sus enojos y alegrías, sus mezquindades y grandezas es algo que está siempre cerca de lo que hago.

Siempre recuerdo cómo me sorprendía Hugo Pratt interrumpiendo la dramaticidad de una historia de guerra para que sus soldados discutieran con fervor sobre los ingredientes de un guiso. Las cosas humanas que tiene también el costumbrismo, ponen a los personajes más cerca del autor y también del lector. Tardí lo supo hacer también, y ahora los jóvenes franceses como Sfar, Larcenet, Blain, utilizan con generosidad el recurso de las conversaciones aparentemente desconectadas de la historia y eso los pone en primera fila en el interés de los lectores, creo.

P: A finales de la década del ochenta comienzas tus extensas colaboraciones tanto con Eduardo Risso como con Carlos Meglia en obras como Borderline o Irish Coffee, autores que hasta ese momento no habían desarrollado toda su capacidad creativa, nada que ver con el reconocimiento que la Historieta mundial les brinda hoy en día. ¿Te sientes participe de su éxito, en el sentido de haber sabido sacar el máximo jugo de sus cualidades innatas como historietistas? ¿Hasta que punto pliegas el guión a la capacidad y estilo de uno u otro dibujante?

R: Los dibujantes necesitan ser comprendidos por quien escribe los guiones. Uno no puede forzar a un artista a dibujar el medioevo si lo que ama es la serie negra. Hay que pactar, conversar, ver en qué lugar los bichos que él tiene en la cabeza se pueden juntar con los que tiene uno. Risso y Meglia son observadores del mundo desde prismas distintos, pero saben poner en el papel lo que han visto, aún en las historias fantásticas. Risso ahora está atareadísimo con su Cien Balas, pero ya volveremos a hacer algo. A fines de los noventa y comienzos del nuevo siglo hicimos unos cuantos álbumes, LOS MISTERIOS DE LUNA ROJA, una saga para niños que salió en Argentina en la revista semanal GENIOS (del grupo Clarín) y que se publicó en España. Con Meglia estamos llevando adelante para su edición en Francia una nueva serie que se llama Red Song y que estuvo a punto de ser producida por la Disney Italia. Nos gusta mucho volver a reunirnos para hablar de personajes, climas, historias.

P: Respecto a tu laburo con Risso, el mismo ha tocado prácticamente todos los géneros clásicos de la historieta habidos y por haber (la ciencia ficción ciberpunk con Borderline; el relato de aventuras con Fulú; el histórico con Simón; el policiaco con Chicanos; el de terror con Boy Vampiro y Horror revisitado; el infantil- juvenil con Los misterios de la Luna Roja, etc., etc., por señalar las más significativas), pero siempre dando, encontrando, una vuelta de tuerca, un planteamiento renovador dentro de vuestras obras que responde en buena medida a una suma de elementos eclécticos. En tu caso personal, con más de tres décadas de profesión a tus espaldas, ¿cuál es la motivación previa? ¿El reto por superar tus propios límites como narrador o más bien el deseo pragmático por adaptarte al rigor de un mercado tan cambiante como es el de la historieta?

R: Es cierto que el mercado cambia, pero cambia con los cambios del mundo y los cambios en nuestras percepciones. Yo trato de que las ideas no se repitan, en lo posible. Hay que leer mucho, estar atento a las noticias, a los descubrimientos, a las perspectivas y las ideas van fluyendo, vaya uno a saber por qué química combinación. Con Eduardo nos gustaba probarnos en distintos géneros para forzarlos un poco con algunas modificaciones a las narraciones clásicas.

P: En Borderline, por ejemplo, plasmas una visión post apocalíptica marcada por un fuerte componente deshumanizador: un mundo dominado por la "ilusión" de las masas, por un clasismo imperante y restrictivo de las capas sociales; sin embargo, lo que más nos llama la atención, es la metáfora orweliana tejida en torno a Lisa, sorda y muda, perfecta arma de combate. ¿Hasta que punto esta interacción lenguaje- poder e individualidad se constituye como un reflejo de nuestras sociedades pasadas, presentes y futuras?

R: Se hace ciencia ficción a partir del presente, que es lo que un autor tiene a mano. Cuando uno se pregunta hacia dónde marcha su país, el mundo, la vida de los hombres, traza itinerarios siempre a partir de los datos que posee. No es extraño que el lector encuentre cosas del hoy en estos mañanas. Una chica muda y sorda, que vive en un mundo interior y sale a matar como si fuera de picnic fue un personaje bellísimo para trabajar. Los grafittis, la muñeca que le hablaba en su mundo de fantasía, le permitían conectarse con unas pocas cosas. El final, en el que todo parece renacer para sospechar, en las últimas viñetas que la primavera durará poco, que todo volverá a agrisarse hasta retomar el negro inicial, responde simplemente a la observación de que las sociedades que son oprimidas y luego liberadas, tienen por un tiempo esperanzas de un futuro mejor pero finalmente vuelven a ser oprimidas, etc.

P: A este respecto, nos parece significativo el episodio "Las manos de Dios", donde reflexionas sobre el papel de la historieta en el que contrapones un uso clandestino, "independiente", de la Historieta, frente a un uso industrializado por parte del estado. A tu modo de ver y en líneas generales, ¿cuál crees que es la posición real de la historieta como medio: arte de pleno derecho o producto de consumo? ¿Está el cómic preparado para afrontar el siglo XXI con garantías o estamos, ante la pérdida constante de lectores, avocados a una paulatina desaparición?

R: La historieta y, más en general, la narración, la ficción, y el lugar que ocupa en el mundo, siempre es un tema que me interesa. Me gustó esa extraña vuelta de dibujos que eran leídos por los dibujos de la historia. En la edición de los libros se eliminaron algunos episodios que, en gran parte, fueron dibujados por otros artistas para diferenciarlos del relato central, y en ellos se profundizó bastante la idea de que había una

historieta dibujada por muchas manos dentro de la historieta que leía el lector. Pero era un lío incorporarlos a los libros porque se necesitaban varias autorizaciones y búsquedas y debieron ser quitados. Seguramente habrían dado mejor cuenta de lo que intentábamos decir sobre este tema.

P: Por otro lado, y más concretamente, en obras como Boy Vampiro o Video inferno, ofreces una reformulación de los tópicos del género de terror donde los papeles destacados son para personajes desarraigados, desasistidos o con taras. Al mismo tiempo, son obras en las que se observa cierta fascinación por la cultura norteamericana y la británica. ¿Sirve esta perspectiva para reflexionar sobre lo inhóspito de la sociedad urbanita actual? ¿Qué aspectos diferentes y únicos puede aportar el cómic en esta dirección?

R: Los superhéroes creo que no son para uno que escribe guiones desde ese arrabal remoto que es la Argentina. El niño vampiro que quedó cristalizado a los diez años pero intelectualmente sigue creciendo sin poder ver nunca que se desarrolla también su cuerpo, condenado a no conocer el amor físico, era una idea atractiva. También la de la animadora de televisión que acerca a los niños con mensajes satánicos. Que esta segunda historia fuera observada por un mediocre detective privado me pareció que enriquecía el misterio.

He leído mucho a los británicos y a los norteamericanos, no solo en las historias de género. Los dos tienen literaturas muy poderosas que hay que seguir de cerca. En Inglaterra, autores como el primer Ian Mc Ewan (el de PRIMER AMOR, ULTIMOS RITOS ó JARDIN DE CEMENTO), o Hanif Kureishi, o más recientemente algunas cosas de Zadie Smith, muestran un camino interesantísimo para adueñarse una y otra vez de los niños pobres de Dickens, por ejemplo, mostrando que los personajes más desvalidos son invariablemente los más ricos como criaturas a ser construidas.

En Estados Unidos, la irrupción de A.M. Homes o de Hanna Tinti nos revela que el sexo moderno puede incluir perversiones hasta con las Barbies, mientras algunas películas de Tod Solondz revelan aspectos siniestros que están escondidos casi en la superficie de las clases medias que van a misa los domingos. Los vampiros, los perversos, los dragones, los locos, los borrachos, los que tienen el alma hecha trapos siempre fueron mis héroes.

P: Ahondando en este tema, en Relecturas macabras, parece como si te atrajeran los personajes desprovistos de amor, o de capacidad para amar. ¿Por qué crees que resultan tan atractivos en la era de la máxima conectividad informativa el tema de las carencias afectivas?

R: Las conexiones que hemos logrado con la tecnología no llegan a superar las carencias afectivas. Tal vez estemos cada vez más solos, más abandonados, más encerrados en esa burbuja de nuestra pobre cabeza delante de una pantalla de cristal líquido, ¿no?

P: Con Chicanos, además, usas el género negro para mirar hacia la cultura estadounidense a través de un cristal deformante que, posiblemente, esté más cerca de la realidad que muchas otras miradas. Aquí, de nuevo, el rol protagonista muestra desarraigo, además de que es mujer, fea y pobre. ¿Porque tanta vulnerabilidad?

R: A cada pregunta me parece que estoy contestando lo mismo: porque los verdaderos héroes son Oliver Twist, Huckeberry Finn, Jean Valjean y no los generales triunfantes.

P: En Fulú, por el contrario, presentas una figura femenina tejida de belleza y seguridad en si misma. Una mujer que, aún siendo esclava, será capaz de ser dueña de su propio destino. Raíces africanas en una obra en la que la figura femenina, la magia y la alteridad se erigen en los elementos sustanciales y definitorios en respuesta a un arte de lo invisible, de elementos

marginales capaces de adquirir voz propia. ¿Podemos hablar de un contrapunto efectivo a los héroes decimonónicos de la literatura tan presentes en la historieta clásica? ¿Hasta que punto supone Fulú una suerte de liberación de los sempiternos tópicos esquemáticos de la Aventura?

R: Construir personajes femeninos aventurables es interesantísimo. Me parece que lo he hecho más de una vez. Fulú tenía un cuchillo grabado en la frente, tenía el pelo blanco que contrastaba contra su piel oscura, se movía con la gracia de las negras y desde que fue tomando conciencia de la situación en que se encontraba sólo luchó para volver a ser libre.

P: Las ya mencionadas Fulú y Lisa se acercan más que la pobre Jalisco (quizás una parodia bienintencionada de esta misma concepción) a tu arquetipo de lo femenino desarrollado en personajes posteriores como Cybersix, Clara de noche, Cicca, o, la más reciente Angustias. Mujeres tenaces y decididas alejadas de la concepción clásica del *partenaire* de historietas. Sin embargo, nos llama la atención que no encarases papeles femeninos protagonistas antes de finales de los ochenta, ¿por qué?

R: Custer es del ´85... Probablemente fue ahí cuando me di cuenta de lo interesante que era trabajar con protagonistas mujeres. Y ahora, cada tanto, insisto. Y cuando los aires de la tragedia me empalagan como ciertos dulces, me gusta, me gusta mucho, avanzar en la parodia, en la farsa, en la caricatura, creo. Será para compensar...

No sé si Angustias tiene una gran tenacidad. Es una niña consentida, rodeada de gentes perversas, que un día conoce a un hombre al que amar. Desde la primera viñeta en que aparece sabemos que ha nacido para sufrir. Y lo hará, van a ver con qué ganas.

P: Con Bernet, presentáis una propuesta erótica alejada de estereotipos masculinos donde la mujer domina las situaciones a su antojo ya sea a través de situaciones cotidianas (Clara de noche) o más cercanas al serial de aventuras (el caso de Cicca). ¿Es tu deseo plasmar la progresiva liberación de la mujer por medio de esta sexualidad desinhibida alejada de prejuicios y condicionantes? ¿Cuál ha sido la reacción de tus lectoras? ¿Por qué crees que históricamente el papel de la mujer en el mundo del cómic es tan reducido y escaso?

R: Clara ha servido de emblema en un congreso de feministas italianas. También un episodio fue acusado judicialmente de discriminación racial. No sé, el autor escribe lo que le parece que ha de decir un personaje. El comentario que llevó a Clara a la justicia fue el de una compañera de trabajo que, al ver que Virtudes, la amiga, tenía una hija negra, comentaba: "Hija de puta y encima negra, la que le espera, pobre chica". Creo que la autora del comentario, un personaje casual, ni siquiera era racista, sólo estaba haciendo una descripción de la situación. Porque, qué le espera a esa pequeña con esa madre y ese color de piel. El juez desestimó la demanda, claro.

Una mujer sola con un hijo que mantener nos pone ante un estandarte bien alto de la femeneidad. Las lectoras de Clara aprecian, sobre todo, esas historias en las que aparece Pablito, su hijo, ese hijo de puta tan interesante que es la razón de su vida. Los lectores hombres, más esquemáticos, suelen elogiar los culos que dibuja Bernet. Nunca me pareció que Clara de Noche fuera una historieta erótica. No hay sexo real en la vida de Clara, solo orgasmos fingidos, es un trabajo que hace para poder vivir. De todos modos, como avezada cultora de su profesión, sabe muy bien cómo mover el cuerpo para calentar a un tipo.

Cicca era, más bien, una parodia (¡otra!) de las historias eróticas. Como salió por primera vez en el Penthouse español, había que hacer, por un lado una aventura extensa, pero por otro, como se publicada de a cuatro páginas por vez, era imprescindible poner una escena de sexo en cada entrega. Y si teníamos una persecución de gangsters armados hasta los dientes, teníamos indefectiblemente que detener la escena para que hubiera un polvo. Si lo tomas como un desafío, ese detalle puede ser algo muy divertido de desarrollar, de esa forma tan poco ortodoxa.

P: Nos interesa mucho conocer tu interpretación de los roles sexuales. Los ejemplos más llamativos son sin duda tus colaboraciones con Meglia, en especial, Cybersix, donde la doble identidad típica del héroe- heroína se revela en un abierto triángulo amoroso entre Cybersix, su alterego Adrián Seidelman y Lucas Amato, o El libro de Gabriel, con el recurrente juego erótico entre arcángeles: en concreto, Gabriel y la nueva reencarnación de su hermano Miguel en la sugerente y frívola Michelle. ¿Pretendes, como autor, plasmar una escenificación de los nuevos géneros de parentesco postmodernos? ¿Dónde establecerías, si la consideras necesaria, la división entre género y sexualidad? ¿Tu particular concepción de la Historieta aporta nuevos sentidos a esta vieja y caduca cuestión social?

R: No sé. Que la doble identidad sea entre hombre y mujer, en su momento, me pareció un gran descule para ponerle fuertes cimientos a la historia. Cybersix ama a Amato pero su alter ego, Adrian Seidelman, es amado por Lori. Las ambigüedades del sexo son un poderoso ingrediente. Igual en el caso de Michelle y Miguel, ¿cómo actúa un ángel sin sexo cuando tiene uno? ¿Y cuando a ratos tiene uno masculino y a ratos otro femenino? Son premisas que enriquecen, sin duda, las historias a construir. Y sobre todas las preguntas que me pones al final, creo que yo solo pretendo mezclar los ingredientes para ofrecer la mejor historia que pueda realizar. Soy solo autor de lo que escribo, no suelo entrar en el análisis, no sé si por suerte o por desgracia...

P: Volviendo a Cybersix y a tenor de su éxito en medio mundo, ¿por qué crees que la serie no ha tenido calado en España? ¿No te resulta chocante siendo uno de tus principales y más notables trabajos?

R: No, las historias van, vienen, vuelven a ir. A veces pasan años sin que una historia aparezca en algún país. Cybersix apareció completa en Italia, casi completa en Francia, fragmentada en la Argentina, apenas esbozada en España. Pero hay otras historietas que a mí me parecen de las mejores que he escrito, que nadie o casi nadie ha leído. Por ejemplo, LOS MISTERIOS DE ULISES BOEDO y PETER KAMPF LO SABÍA, que hicimos con Mandrafina, publicadas en revistas argentinas y luego muy poco difundidas. En el caso de Ulises Boedo, tal vez, porque era una aventura mágica en Buenos Aires, con ciegos de los versos de Carriego y puertas que daban al pasado de la ciudad. En el otro, como me decía un editor francés tenía demasiados símbolos nazis y eso había que evitarlo en las publicaciones de su editorial... También nos pasa con BOBILLO con CHOCOLATE CON PAPAS FRITAS, de muy escasa difusión. Y hay más. No, no me resulta chocante, el mercado se rige por reglas de mercado y los autores y dibujantes tenemos, a veces, otras reglas que no coinciden con las primeras...

P: En Cybersix, como ya apuntábamos antes, realizas una intencionada suma de elementos de diversos géneros: el superheroico, el fantástico, el terrorífico, ofreciendo un producto heterogéneo y novedoso, de ritmo vertiginoso. En este sentido, a la hora de crear esta y otras obras, ¿cuáles son los límites que encuentras impuestos previamente por la tradición? ¿Es posible deshacerse totalmente del cliché y la estampa en pos de una total originalidad creativa? ¿Rigor artístico y buenas ventas deben ser por imperativo "legal" dos conceptos reñidos entre sí?

P: Las mezclas de géneros me han atraído mucho, creo. Un policial en el que, de repente, aparece un plato volador siempre tiene su fascinación. Muchas veces, cuando inicio una historia, busco meterle ingredientes

de otros géneros. Son elementos que rinden cuando uno está metido en el desarrollo. Los límites están puestos para ser destruidos, si no nunca se crearían cosas nuevas.

R: ¿Cómo acabó el litigio aquel por Cybersix / DarK Angel, si es que te puedes explayar?

P: Puedo. Con Meglia estábamos seguros de que nos habían plagiado. Los lectores de Cybersix que veían la serie de televisión de Cameron también, Intentamos avanzar en un juicio contra Cameron y la Fox. No fue posible porque el cómic no deja como posibilidad económica enfrentar a una multinacional del espectáculo. No teníamos con qué pagar abogados en Los Ángeles para llevar adelante una reivindicación de nuestra historia original.

P: Quizás tu trabajo con Mandrafina sea el más paródico con géneros ajenos a la Historieta, especialmente la Literatura. En La gran patraña y El Iguana, encontramos una solfa descarnada alrededor de la figura del dictador y sus secuaces, ya sea por el uso del relato oral de los personajes, o, por el maniqueísmo de los medios de comunicación siempre detrás de la noticia. ¿No te resultan paradójicos estos procesos de fabricación de los mitos de hoy en día?

R: Valle Inclán ya había hecho esperpento de dictadores en Tirano Banderas, mucho antes que García Márquez y muchísimo antes que nosotros. Los dictadores latinoamericanos, tan ridículos todos ellos, son hermosos personajes para desarrollar. Y sí, los mitos son mitos, a veces, mientras tienen poder. Luego uno se puede reír de ellos. El rey, en general, siempre está desnudo.

P: Ahondando en el tema, las repúblicas bananeras tan celebradas en las obras de autores como Roa Bastos, García Márquez o Miguel Ángel Asturias, sólo por citar los más representativos, encuentran una revitalización de hecho en estas obras tuyas. Más allá de esta saga, ¿cuáles son las fuentes literarias de tu trabajo, los autores que de un modo más determinante te han influenciado a lo largo de tu trayectoria intelectual?

R: Los esperpentos de Valle Inclán para mí serán por siempre memorables. García Márquez es el autor que más me voló la cabeza en mi vida. Pero mis lecturas son variadas, eclécticas, cambiantes. Recuerdo esa época en que leía ciencia ficción. Y leí a Bradbury, a Sturgeon, a Vonnegut, a Ballard, a algunos más. Y quería seguir leyendo pero me fui topando con autores que me interesaban mucho, muchísimo menos. Y me alejé. Lo mismo me pasó con el policial. Después de Hammett, Chandler, Cain, Jim Thompson, Chester Himes, etc, dejé años de leer policiales. Hasta que descubrí a Elmore Leonard, a Walter Mosley y a Aarto Passilina, por ejemplo, y me renovaron el interés. Ya hablamos de los ingleses, de los americanos. Sigo mucho a Eduardo Mendoza y a Muñoz Molina de los españoles actuales, a Pablo de Santis y a Sergio Bizzio entre los argentinos nuevos. Y hay algunos a los que uno vuelve una y otra vez: Borges, Steinbeck, Cheever y siguen las firmas.

P: Por otra parte, en Sarna, ya con Sáenz Valiente, realizas un relato aún más descarnado. El personaje, un antiguo torturador venido a policía corrupto, que hace de las suyas en una ciudad prototípica latinoamericana que bien podría pasar por el gran Buenos Aires. ¿Hasta que punto has reutilizado estas metáforas para ahondar en la realidad sociopolítica de Argentina? ¿Es posible cauterizar los demonios del pasado remoto y reciente de tu país? ¿Puede ser la ironía, la risa descarnada, la mejor válvula de escape posible o quizás hubiera sido necesario una suerte de cómic social argentino?

R: Me parece que "ahondar" es un verbo excesivo. No sé, creo que ha llegado el momento de mostrar a esos personajes siniestros que nunca pudimos poner en las tiras de los diarios, esos seres egoístas, rastreros, capaces de bajezas sin límites para beneficiarse. Sarna no permite que le llamen Sarna. Sarna usa trajes de Armani. Sarna es poderoso en ese círculo que puede lastimar a las prostitutas y a los camellos, los cuales le temen porque golpea y nadie lo puede golpear a él porque detenta el poder. Pero a sus espaldas le llaman Sarna. Y el tipo se rasca, se rasca sin cesar, porque el alma le produce pruritos, pústulas asquerosas de su pasado, de su vida actual.

A mí no me va mucho la mensajística neta, descreo que las historias con moraleja explícita, pero un hijo de puta es un hijo de puta y hay que mostrarlo como lo que es, ¿no es cierto?

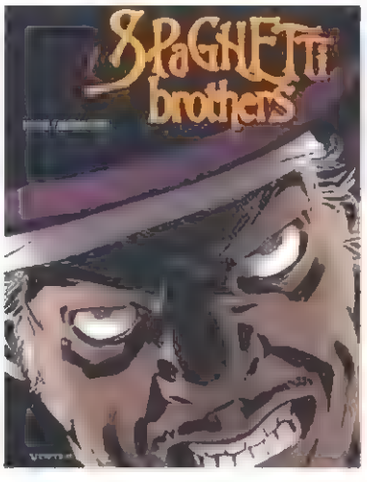
P: El libro con Sáenz Valiente, es espectacular gráficamente, sobre todo por esa visión colorista de los barrios de la ciudad, cuyos edificios parecen estar bailando. Esta urbe "danzante" contrasta fuertemente con el hieratismo de los personajes, cuyos semblantes se muestran tan rígidos como en un teatro de títeres. Pero el militar que idolatra a Videla (o eso parece) muestra una fecunda gestualidad ¿extraño contraste pretendido o es una interpretación errónea?

R: Juan Sáenz Valiente, como Lucas Varela, como Pablo Túnica (atención a estos nombres que darán que hablar) pertenece a una generación posterior a la dictadura, vivieron en democracia casi toda su vida. Juan, para documentarse tomó algunos personajes de la vida real, de la política, esos residuos repugnantes del fascismo de estado. Y lo hizo muy bien. Sarna es inexpresivo porque no se puede expresar la caverna maloliente que hay en su interior. El militar está tomado de un verdadero militar que aún anda dando vueltas por aquí y el dibujo supo desentrañar sus gestos despectivos, sus movimientos corporales. Y es cierto, hizo una ciudad memorable, en base a fotografías, a deformaciones, a caricaturizar lo verdadero que, después de todo, es casi una caricatura. Los infinitos matices de la realidad, que le dicen.

P: Volviendo a tus colaboraciones con Mandrafina, con Spaghetti brothers de reciente publicación en España y Viejos canallas, emprendes la elaboración de toda una saga familiar, la de los Centobucchi, mediante una reactualización de los tópicos del género negro. Si bien en la posterior Chicanos, realizabas, como ya hemos visto, una parodia humorística, aquí, en cambio, la sátira es feroz, presentando una más que atípica familia norteamericana: cínicos, avariciosos, malavenidos... Una *cosa nostra* de putas, curas, gansters y policías. ¿Planteas esta contraposición interpretativa en la línea de los descorazonados personajes pesimistas de fundadores del género como Raymond Chandler o Jim Thompson, imbuidos de farsa y sospecha? ¿Posee el cómic de serie negra rasgos distintos que lo caractericen como propios o la carga literaria y cinematográfica es demasiado pesada de cara al lector?

R: Los gangsters tomados en serio o tomados en solfa, son carne de cine y literatura negra. Uno los ha visto, en serio como en el Scarface o en broma como en la película de Woody Allen – Disparos sobre Broadway - donde el delincuente quiere colaborar en una obra teatral aunque para ello tenga que matar a una mala actriz. Ha habido demasiados gangsters fingiendo llorar cuando los están por matar para que el pobre jovencito descarriado no siga sus pasos, o pegándole con una pala a un pobre tipo hasta convertirlo en pulpa (Buenos Muchachos). Los hermanos Coen, los viejos directores de cine norteamericanos, la literatura de Jim Thompson y también la de Hammett, nos han mostrado galerías infinitas de gangsters, uno no tiene escapatoria. Fíjate que, después de los Spaghetti Brothers hubo un éxito televisivo con Los

Soprano, que en clave contemporánea (que es más económica de producir) toma algunos temas de los que también abrevamos nosotros. Tenemos una ventaja, con las historietas: podemos ir a la época que se nos antoje sin tener que calcular los costos de producción (ese es nuestro privilegio). La familia de los Spaghetti Brothers, con su cura, su policía, su gangster, su actriz ínfima y su falsa ama de casa resignada, me dieron un grupo maravilloso para trabajar. Y en la secuela, VIEJOS CANALLAS, apareció el aspirante a escritor-de-la-gran-novela-americana que investiga a su propia familia para escribir una saga que pase a la historia. Funcionaron todos los mecanismos para poder escribir esas historias de ocho páginas cada una con todas ellas entrelazadas en el caldo espeso de esa familia tan interesante...



P: En estas y otras obras, tejes ágiles esquemas narrativos capaces de conjugar de pleno drama y comedia, uno de tus principales rasgos estilísticos a lo largo de tu carrera. El llanto y la risa, ¿responde esta conjunción a un afán de verosimilitud narrativa en el que el diálogo muestre un verdadero diálogo de almas humanas?

R: No hay tragedia que, en algún momento no tenga risas. La muerte produce los chistes en los velorios. No sé, no se puede separar una cosa de la otra, se rie y también se llora, se sufre y se goza, es la vida, me parece.

P: Diálogos abiertos, voces marcadas capaces de sustentar el peso de la historia (en este sentido la casi ausencia de textos de apoyo nos parece notoria y determinante), secuenciaciones fluidas... Hablemos de tu estilo. ¿Pliegas tu modo de escribir a las exigencias narrativas del dibujante o compones previamente líneas maestras por página a las cuáles estos deben de ceñirse? ¿Es fluido tu diálogo con los dibujantes? ¿Cuáles y cómo son tus premisas a la hora de emprender un trabajo y mantener una colaboración?

R: Casi siempre es fluido el diálogo con los dibujantes, con algunas pocas excepciones. He tenido – y tengo - muy buenas "sociedades" con Mandrafina, con Jordi Bernet, con Bobillo, con Sáenz Valiente, con Lucas Varela, con Maicas como coguionista, con Fahrer, con Horacio Domingues, con Meglia, con Risso, con García Seijas, con Okif, etc, etc, etc. Uno tiene que saber escucharlos. Los tipos tienen ideas, algunos necesitan un guión de hierro, muy detallado, para no perderse, otros detestan que uno le cuente en el guión de qué color es la alfombra. En una colaboración, lo he dicho hace un rato con otras palabras, es imprescindible que el que escribe sepa dónde están las mejores cualidades de su coequiper, de qué manera podemos contribuir a que su dibujo adquiera relevancia y gracia. No se puede escribir igual para todos, ni con todos hablas de encuadres y de líneas argumentales. Algunos se reúnen a conversar, a hablar de la vida, pero en esas conversaciones también están algunos gérmenes de cómo habrá que realizar el guión, sospecho.

P: Continuando con tus obras de género negro, no podemos dejar de pasar por alto tu producción en Casterman de la mano de Fahrer. Nos referimos a los tres volúmenes de Mon Nom N´est pas Wilson, también inéditos en España. Quizá pueda parecer una obra de corte más clásico en cuanto a su composición y narrativa pero no así en su planteamiento donde planteas las desventuras de un antiguo agente de la CIA con brotes paranoicos y venidos a menos como detective, inserto dentro de una trama de conspiraciones internacionales. Si con Yolanda Jalisco hacíamos mención a un concepto de vulnerabilidad, Wilson también nos llama poderosamente la atención: un agente del orden nutrido en su esencia por la inestabilidad de una imaginación desbordante. Estos delicados equilibrios entre razón y locura son recurrentes en tu obra, ¿estamos ante una moderna idealización del sueño de la razón, ante una quijotización provocativa y rebelde?

R: A veces, el que tiene que controlar está más loco que quien tiene que ser controlado. Un amigo mío, psiquiatra, me contaba que una vez debió tratar a un agente secreto.¿Cómo era?, le pregunté. ¡Paranoico!, me contestó. ¿Cómo va a ser un tipo al que lo puede matar un señor que está tomando café a su lado en el bar de la esquina?

Y si lo miras atentamente, Sherlock Holmes era un paranoico de aquellos: ¿por què, si no, iba a estar tan atento a los olores, a los gestos de los demás, a si quien se acercaba taconeaba como una mujer o como un hombre? Es de cómo una enfermedad sirve para ser eficaz en tu profesión, un hilo interesantísimo del que tirar.

P: En Sickbird, con Bobillo, vuelves a recalcar esta idea, el afán por sobrevivir de una mente aparentemente enferma, pero esta vez desde el punto de vista de la ciencia ficción. La protagonista, ha de aparentar una vida falsa, ha de asumir un nuevo modo de vida que finalmente devendrá en su liberación personal. Además, tocas también la dependencia a drogas u otros tipos de sustanciales artificiales como eje sustancial en la definición de los personajes, primero como causa y efecto de su inestabilidad emocional, segundo como el medio por el cual son dominados por fuerzas superiores que pretenden manipularles; un tema recurrente ya tratado en otras obras como Borderline o Cibersix, por ejemplo, aunque aquí el planteamiento es menos moralista (nos vienen a la cabeza el pájaro de fuego presente en todos sus estados de delirio de Jobeth, una especie de sexto sentido alucinógeno capaz de guardarla de todo peligro). ¿Es una guerra perdida esta por parte de tus personajes? ¿Su libertad siempre ha de tener límites? Como puntualizan autores como Sloterdijk o Escohotado, ¿planteas las drogas, por defecto, como una experiencia secuestrada fruto del extrañamiento ante el mundo que nos rodea?

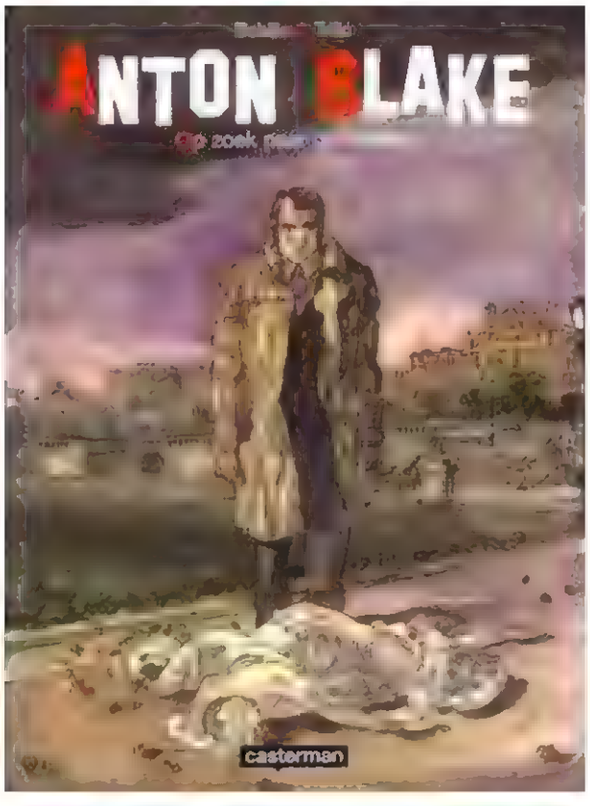
R: Los estados mentales, con droga o sin ella, son fascinantes. Uno de mis libros favoritos es el TRATADO DE PSIQUIATRÍA de Henri Ey, un libro científico ya viejo pero que mira los vericuetos de la mente humana con la precisión científica y el desapasionamiento del que no analiza el alma sino los fluidos corporales. Y sí, el mundo circundante fue determinante, sin duda, en las histerias que dejaban los cuerpos femeninos doblados al medio hacia atrás o en el *spleen* del siglo XIX, y sigue siendo determinante en los ataques de pánico o la bipolaridad tan de moda en estos días.

P: Anton Blake, también con Bobillo, es una obra que nos ha sorprendido a todos, tanto por el tono apaciguado y el abundante diálogo (en ti son proverbiales las secuencias silentes) como por la resolución gráfica acuarelada de Bobillo, tan lejana de lo habitual en él. ¿Por qué os planteasteis este reto?

R: Un tipo que tiene su vida organizada, su amor para siempre encontrado, su vida futura planificada y al que, de repente, le ocurre algo que le hace volar las neuronas como muñecos del juego de *bowling* no se puede plantear sino con muchas preguntas, aproximaciones verbales, razonamientos y sentimientos barbotados como si fueran ideas. Era necesario contarlo así, lentamente, con muchas palabras, casi todas ellas inútiles. Y Bobillo, que es un dibujante de extraordinaria sensibilidad para darse cuenta del tono que corresponde dar a su dibujo lo interpretó con esas acuarelas tibias y expresivas, con rasgos delicados y fondos neblinosos.

P: La obra tiene un arranque de corte trágico que obliga a deambular a un detective en busca de una verdad desconocida que le hace comprender lo poco que se atisba más allá del túnel (recurriendo a Sábato) en el que nos hemos internado. El autor descubre la sexualidad de su novia y se redescubre él mismo a la vez. ¿Podría aventurarse algún sesgo autobiográfico en esta historia; lo has mostrado en alguno de tus guiones?

R: Me acuerdo que le pedí a Bobillo que le hiciera al protagonista la cara de Antoine Doinel, el personaje de la larga saga de Francois Truffaut que interpretaba Jean Pierre Léaud. Me parecía que si él dibujaba esa cara yo iba a poder atrapar – un poco, algo – esa forma narrativa poética y sensible del director francés. Que fue un tipo que me contó mucho de mí a mí mismo, me parece. Era como uno que me conocía, Truffaut, pensé alguna vez con cierta soberbia como si yo fuera tan distinto a todo lo que anda dando vueltas por ahí.



Recuerdo también que, en parte, soñé esta historia el día que me enteré que Truffaut había muerto: estaba en Roma, donde tengo un entrañable amigo, Francesco Coniglio, editor él, más truffautiano que yo, si eso es posible. Debíamos ir a cenar juntos y por la tarde los diarios italianos titulaban en primera plana que Truffaut había muerto. Fue una cena melancólica, nos había producido la más intensa de las tristezas que justamente él se nos hubiera muerto. Hablamos de sus películas, de escenas que nunca podríamos olvidar y yo me acordé de ese personaje que iba a una agencia de detectives para que le averiguaran por qué nadie lo quería. Cuando volví al hotel me dormí y tuve un sueño: me llamaba alguien para invitarme a ver una película inédita de Truffaut que iban a dar por única vez esa noche. Pregunté si podía llevar a alguien más, elegí a mi amigo Francesco, lo llamé urgentemente, fuimos con él al lugar donde se proyectaría la película, nos sentamos en las butacas, se apagó la luz, y vimos el film. Entero, era un sueño en el que yo veía una película con un amigo querido sentado a mi lado. El protagonista era, una vez más, Antoine Doinel, y él se convertía en el primer detective de los sentimientos.

Antón Blake, que se llamará T. S. Blake en las ediciones no francesas para acentuar lo de los poetas, ya tiene el segundo de los tres álbumes terminado. La vida de la novia suicida vuelve a ser central, otra vez lo que parece una pista se licua de una manera tonta. Anton Blake investiga un caso mínimo que algo que ver tiene con su vida. Hay nuevamente mujeres que no mira aunque ellas sí lo miran a él, amigos frívolos, recuerdos de la adolescencia, un crimen. Y la tira que él dibuja para un periódico, que cuenta la historia de amor entre un terrestre y una marciana. Otra vez muy conversado, con poca acción, con personajes pequeños y – espero – suficientemente verdaderos.

Todo lo que uno escribe tiene pedacitos, ínfimos a veces, grandes otras, de su propia historia. Por ejemplo, se acaba de publicar en Fierro una historia que hicimos con Oscar Grillo, el gran ilustrador y animador argentino que vive en Londres: los dos nacimos el mismo año, fuimos al colegio en los mismos tiempos, aprendimos con los mismos libros de lectura, etc. Cuando decidimos hacer una historia juntos le propuse que transcurriera en los tiempos de nuestra propia infancia, a la que en el cómic volvemos pero no convirtiéndonos totalmente en niños sino encogidos y con caras de tipos maduros, como las que tenemos ahora. Nadie se da cuenta de ese detalle, todos nos toman por chicos, vamos juntos a la escuela de esos años ´50, leemos el Patoruzito, pasan los tranvías, en casa se escuchan los radioteatros de la hora del té.

Siempre hay cosas autobiográficas en las historias que uno escribe, aún en las más fantásticas e inverosímiles.

P: Sobre este mismo trabajo... se intuyen algunas actitudes narrativas cercanas a las técnicas literarias de un Auster o de un Zafón. Estas fórmulas, ¿no podrían transmutarse en otra actitud creativa como por ejemplo la misma literatura? ¿Para cuándo una novela de Trillo?

R: Podría, seguramente, escribir otro tipo de ficciones. No novela, sospecho, que me produce un gran placer leer. Lo que me fascina mucho es el teatro, seguramente porque hay directores, actores, iluminadores, escenógrafos y no solo dibujantes entre lo que uno escribe y el público. Pero no creo, soy un autor de cómics y tengo aún una enorme vastedad de territorio por explorar. Aprecio mucho al primer Auster, al de la trilogía

de Nueva York (Ciudad de Cristal, Fantasmas, La habitación cerrada), el de En el país de las últimas cosas. La Sombra del Viento, de Ruiz Zafón, la tengo hace meses esperando en la pila de cosas por leer, siempre encuentro otras cosas que me la van postergando, así que nada ha de haber de su literatura en mis cosas, supongo, todavía, al menos, a menos que los dos hayamos frecuentado muchos libros iguales, quién sabe.

P: C'est la vie, mantiene de igual forma este tono sentimental, entroncando con ese género en boga hace pocos años, el 'tranches de vie', desde donde te lanzas a analizar el miedo a enfrentarse al amor desde la perspectiva de un joven a punto de madurar. Esta mirada hacia las relaciones afectivas humanas se hace modelando, a veces caprichosamente (en apariencia), la misma estructura formal de la historieta. Los cambios de estilo, grafismo, diagramaciones y abocetados ¿venían previstos en el guión o los aportó el dibujante, Laura Scarpa?

R: Laura Scarpa es una dibujante muy italiana, apasionada, veloz, nerviosa, que tiene en cuenta sus sentimientos cuando dibuja. La historia de COME LA VITA, es cierto, tiene que ver con los tranches de vie, los slices of life de los angloparlantes, pienso que en un registro minimalista. Hicimos dos tomos, nos falta encarar el tercero para terminar de construir este cuento entrañable, de iniciación amorosa. Espero que podamos hacer esa tercera parte para no dejar a los escasos lectores que cosechó sin un buen final para la historia.

P: En cambio, en Neferu con Penizzotto pareces querer superar este mismo estilo, tan limitado aparentemente en su misma perspectiva y concepción, presentando la narración desde el punto de vista de un gato, como poco con delirios de grandeza. ¿Un modelo textual sustentado en dobles lecturas en la que la eterna lucha de perros y gatos se plantea como prototipo de la de hombres y mujeres al caso?

R: La guerra de los sexos vista como pelea entre perros y gatos, no se me había ocurrido. En este caso me gustaba un concepto a trabajar; la soberbia de los gatos, ese animal maravilloso que Peni y yo tenemos siempre en casa y mimamos y reverenciamos. Desde niño, siempre hubo un gato mirándome: mientras hacía los deberes de la escuela, mientras escribía a mano, o con máquina de escribir, o a un lado de la computadora observando esta ridícula tarea que hace su servidor humano cuando no está dándole de comer o auxiliándolo para abrirles una puerta, o respondiendo a sus exigencias de rascado de panza. Siempre pensé que los gatos se sienten, sin duda, los propietarios del mejor sillón de la casa, de los pies de la cama, de esos cocineros-mucamos-enfermeros que estamos siempre a sus órdenes, intentando, a veces infructuosamente, que no se ofendan y te echen una meada en la maceta de las petunias como venganza por alguna omisión que has cometido con ellos.

P: Este doble juego interpretativo lo encontramos también en las que quizás son tus obras más desconocidas para el público español. Nos referimos a tu trabajo dentro del campo infantil y juvenil junto a Bobillo (Zachary Holmes y Chocolate con fritas), Risso (Los misteriosos de la luna roja) y el tándem Varela- Maicas (Ele, el elefante y el Mago Fulano). En cada una, abarcas distintos grados de complejidad. En Zachary Holmes y los Misterios de la luna roja se tienden puentes hacia el homenaje, la revisitación de la fabulística medieval, la cuentística gótica o el decimonónico. ¿No temes que te metan en el saco de los posmodernos que coquetean con el pastiche y la mitagogia? En Chocolate con fritas, en cambio, realizas una suerte de compendio de la mente infantil a través del complejo prisma de hermanos sextillizos todos con una personalidad distinta, compleja y diferenciada. Unos niños capaces de sobrevivir a pesar del abandono consciente de sus padres. ¿Tratabas de reproducir los distintos enfoques de la historieta infantil y juvenil en la que cada uno de los personajes respondía a un arquetipo? ¿Es la inocencia un terreno baldío hasta en la infancia?

R: Yo quise ser Sherlock Holmes, quise ser el amigo de la princesa de los sueños, quise tener un elefante en casa. Uno tiene adentro al niño que alguna vez fue. Zachary Holmes fue una serie de tres álbumes publicados por entregas en la revista semanal argentina Genios, donde un niño, para llamar la atención a una bella jovencita, dice ser pariente de Sherlock Holmes y hace que su mascota, una ratita blanca, sea su Watson. ¡Las cosas que uno es capaz de hacer por el amor de una dama!

Ele es un elefante sinvergüenza, jugador, ventajero, enamorado de una hormiga, que vive en la casa de una niña que lo esconde allí y su mamá nunca se da cuenta. Para los gags de esta historieta que tanto nos gustó hacer, conté con la ayuda de Maicas, el mismo con quien colaboro para hacer Clara de Noche. Las dos fueron historias para el público infantil. No era así en CHOCOLATE CON FRITAS, que fue una historia más negra, no sé si apta para niños de ocho o nueve años, pero que tenía mucho de los dolores de la iniciación. Esos seis niños que solo comen chocolate con papas fritas porque sus padres han desaparecido y pueden hacer lo que les de la gana, se comportan como niños, pero tienen que asumir algunos tics de los adultos para poder sobrevivir en un mundo hecho para gente más alta. Si bien es un álbum de 46 páginas está dividido en capítulos separados entre sí por grandes láminas con meticulosas ilustraciones que cuentan pantallazos de los sueños de los niños.

P: En Ele y el Mago Fulano, emprendes obras destinadas a la comedia. Un humor inteligente emprendido, al igual que en Clara de noche, junto a Maicas a la hora de la redacción del guión. En cuanto a la elaboración del mismo, ¿os reunís para elaborar el guión, o, simplemente le planteas la situación que has ideado y él plantea el gag final? ¿Cómo y cuándo surgió esta estrecha colaboración? Este humor sencillo y lleno de frescura del que hacéis gala, ¿tiene su fundamento en algunos de tus cómics favoritos como la Pequeña Lulú o Pato Donald?

R: La colaboración con Maicas empezó hace más de quince años, con Clara de Noche. El es un tipo habituado al gag, al remate, yo tiendo a naufragar cuando tengo que rematar una historia breve, me cuesta mucho. Juntos tenemos dos cosas: yo cuento historias, él piensa memorables remates. Entre los dos hacemos uno, bah. Nos reunimos, una vez por semana, hacemos la tarea en un cuaderno, si hay que dibujar algo que no está muy claro, lo hace Maicas. Si el guión escrito basta, lo escribo yo, intentando un idioma neutro con algunas cosas que recuerdo del habla en España. Lo enviamos a Bernet, y él lo escribe en buen español para El Jueves, nos manda copias, nosotros lo traducimos al argentino para publicarlo en Página 12.

El Mago Fulano es, por ahora, solo una historia de 4 páginas, si bien tiene escrita ya una segunda parte, todavía sin dibujar. Ele se ha terminado en algo así como 200 páginas. Ahora estamos trabajando en la historia infantil de un niño que es invisible y en otra con un grupo de chicos. Ambas saldrán en Genios en marzo de 2008, cuando termine TORNI, YO, la historia de un robot que finge ser el juguete de un niño, dibujada por Gustavo Sala, que reemplazó a Ele en Genios. El humor es el que nos sale, es probable que mis lecturas (y las de Maicas) de Carl Barks influyan un poco, quién lo sabe. Maicas nunca leyó Litte Lulu y yo la amo. Yo leí muy poco la revista Patoruzú y a Maicas le resulta inolvidable. Uno es una suma de las cosas que vivió, leyó, miró. Y si uno es otro, en este caso ese monstruo de dos cabezas que inventamos con Maicas, la suma se convierte en un plato con demasiados ingredientes como para distinguirlos fácilmente.

P: Buena parte de estas obras, junto a otras, han sido serializadas en la revista Genios. ¿Podrías comentarnos tu labor en dicha revista? ¿Cómo planteas tu colaboración? ¿Realizas otros textos al margen de estos cómics?

R: En Genios y en Jardín de Genios, revista para niños que aún no saben leer, tengo encomendado desde que aparecieron la sección de la historieta. En Jardín hago una todos los meses llamada LA FAMILIA SAMBOROMBÓN, que sale desde hace seis años, con una mamá, un papá, una abuela, un hermano de unos diez años y una niña de tres. Ah, y un gato que se llama Azul en homenaje a uno que tuve que se llamaba Azul de Metileno. En Genios he hecho las historias de las que ya hablamos demasiado pero, además, he escrito relatos un poco más largos, a mitad de camino entre la historieta y el cuento muy ilustrado, que dibujaron Noé, Pez, O´kif. Y otras historietas que dibujaron Marín y Horacio Domingues.

P: Junto a Lucas Varela has publicado también Burnsutti y Muñithiers, sátira feroz del mundo editorial argentino. ¿Podrías comentarnos los planteamientos de esta crítica? ¿Hacia quienes está dirigida y por qué?

R: El mundo del cómic en la Argentina tiene editores serios y responsables, pero también cuenta con algunos pillos que teníamos ganas de caricaturizar. Son tipos que intentan quedarse con la propiedad de las obras, que falsifican cesiones de derechos, que publican las tiras al revés (para citar un ejemplo real, en una tira diaria humorística en un formato que da para dos hileras de dos cuadros cada una... ponen arriba la tira que remata y abajo la del principio. Y lo hacen para editoriales grandes que lanzan colecciones de cómics clásicos como opcionales de sus diarios de tirada nacional. La pregunta es: ¿por qué el cómic da lugar en la Argentina a estos sujetos siniestros, que hacen revistas mal hechas, salones del cómic en invierno sin calefacción y donde la sala de conferencias está pegada al escenario desde donde llega el sonido de una orquesta de rock y nadie puede hablar ni a los gritos? Muñithers y Burnsutti existen, con otros nombres, pero existen.

P: También en estos últimos años has trabajado con el virtuoso Domingues, en Le Monde des Nombreux Noms o en La mauvaise Fée, por ejemplo. Esta última obra aparece en un momento de fiebre por el fantasy, con Tolkien y Rowling concitando legiones de fans. Tu mirada, sin embargo, parece más pendiente de Carroll o de Barrie, menos interesado por la amalgama que por la deconstrucción de la literatura fantástica clásica, aparte de reconducirlos hacia el relato con ramalazos de género negro..

R: Un muchacho nacido en el mundo equivocado de los gnomos y los dragones se enamora de una estrella de rock. Hay un asesinato en el mundo de las hadas. Tampoco yo creo que tengan que ver con Tolkien o con Rowling, y que tal vez sí más con los viejos autores de fantástico, sobre todo los ingleses. Domingues es notable para observar esos mundos fantasiosos, dan ganas de escribir esas historias si uno lo tiene a él como coequiper.

Hay otra historia que nos gustó mucho hacer, EL HOTEL DE LOS SUSPIROS PROFUNDOS, que cuenta la historia de un hotel en el que hay un túnel que une dos mundos muy distintos entre sí. Es bastante difícil de publicar, me parece, porque tiene doscientas páginas, y solo la han leído en esos semanarios italianos pequeñitos de la Eura Editoriale hace más de diez años.

P: En la misma línea de razonamiento, Pourquoi les chevaliers ont disparu, con Domingues también, nos retrotrae a los cantares de gesta y la novelística de Sir Walter Scott pero con un marcado tono paródico, tanto que se aleja del público juvenil para acercarse a Bocaccio o a Chaucer. Y, de repente, aparecen esas alusiones a Astérix o Batman... ¿qué público era el objetivo de este trabajo?

R: El libro fue una recopilación de historias, tal como el caso de las historietas de terror breves que hicimos con Risso. La pregunta del título: ¿POR QUÉ LOS CABALLEROS HAN DESAPARECIDO? resumía un poco la idea general de que en estos relatos todo salía muy mal para los caballeros: los hacían cornudos, sus escuderos se llevaban la gloria, el ogro se los comía, la doncella no era doncella y estaba enamorada del dragón, y así...

No se me ocurre que hayamos pensado en un lector específico al hacerlas. Más bien eran vivencias personales e irónicas acerca de ese mundo de la caballería que tanto hemos frecuentado.

P: La Marque du Péché es una obra histórica, ambientada en la Guerra Grande de los 1840, que parece discurrir muy en la línea de la gravedad de la bd historique francobelga, eso sin tener en cuenta sus tonalidades sepias tan del gusto del público galo últimamente. ¿Era éste un proyecto acariciado por ti o propuesto por los editores de Albin Michel?

R: Albin Michel propuso una consigna: necesitaban una historia romántica (de la época de los escritores románticos, se entiende). Los años de Rosas se corresponden con los del Romanticismo. En Argentina, los románticos eran enemigos de Rosas y escribían versos encendidos en contra del tirano. Se me ocurrió

ambientar esa historia romántica en Buenos Aires, con el amor imposible de un unitario (encima francés, durante el sitio de Buenos Aires por la escuadra gala) y una federal. El período era muy violento, los marzorqueros, jinetes parapoliciales de Rosas, mataban enemigos en las calles mientras un general un poco estúpido, Juan Lavalle, preparaba una invasión a Buenos Aires desde Montevideo. A esos años se les llamó "los años del Terror". Pude llevar el romanticismo a lo Víctor Hugo a un sitio conocido, mi país, pude incorporar algunos personajes históricos, incluidos los dos contrahechos bufones de Rosas y los indios que ya habían comenzado a ser perseguidos para que los terratenientes de la provincia de Buenos Aires se pudieran hacer aún más ricos explotando sus tierras. Serán tres tomos para contar esta desgraciada historia de amor, con mucha documentación histórica: se incluye este francés perseguido por Luís Felipe por hacer caricaturas en Le Charivari, que ya en Buenos Aires dibuja en un cuaderno sus impresiones sobre esta tierra violenta en la que encontró el amor. Y Angustias terminará cautiva de los indios, tomando los aires de un poema de nuestro romántico mayor, Esteban Echeverría, La Cautiva, gran obra del romanticismo en Argentina. Y tiene importancia el texto de Hernani, la obra teatral de Hugo que dio comienzo al romanticismo y que fue representada en una sala teatral de Buenos Aires sin que Rosas se diera cuenta de que estaban hablando sus enemigos. Con Domingues estamos avanzando muy bien en la historia...

P: A título particular debemos decirte que nos ha encantado la alusión, tan oportuna, a Luís Felipe, rey perpetuado por Philipon como el 'rey pera' y bajo cuyo reinado nace la sátira más audaz y principia la historieta en Francia. ¿Casual o un homenaje sentido?

R: Algunos dibujantes franceses de los años de Luis Felipe – como nuestro francés que había trabajado en Le Charivari, la revista de Philipon – buscando nuevos horizontes recalaron en la Argentina y, a la caída de Rosas, comenzaron a sacar los periódicos satíricos como Don Quijote y El Mosquito, que dieron lugar a la caricatura local y por extensión a la historieta argentina. Porque fueron emigrantes franceses y españoles los que pegaron la patada inicial para llegar a la historieta argentina que conocemos hoy. No sé si es un homenaje, pero es un hecho histórico que me gustó incorporar...

P: Pasión, desarraigo y búsqueda de las razones para existir. Son temas que barajas y que coronan tu categoría como narrador. En Francia te califican ya como un autor de 'roman graphique', lo cual, en parte, es moda. ¿Pero qué piensas tú de esta etiqueta editorial, la de 'novela gráfica'? ¿Posee un valor por sí misma, realmente define un género o va más allá del formato, eleva el nivel de la historieta?

R: No sé si me interesa ponerme yo mismo alguna etiqueta. He hecho historias breves, brevísimas, largas, larguísimas. El cómic ha generado autores que aprecio enormemente: Barks, John Stanley, Oesterheld, Hugo Pratt, Tardí. Todos ellos sobresalieron contando historias largas, a veces muy largas. Y también supieron hacer cuentos breves. Pero el aliento de las historias largas es el más apasionante, el que no te pone límites ni estrecheces y te larga a la aventura de entrelazar vidas y peripecias en itinerarios largos y complejos.

P: ¿Qué preparas ahora para Francia y EE UU, mercados en los que mejor te mueves? ¿Cuáles son tus proyectos más inmediatos al margen de Guastavino con Varela o Red song con Meglia?

R: Para Estados Unidos nunca preparé nada. Siempre trabajé de cara al mercado argentino o europeo, en los últimos años el francés porque el italiano parece estar muy apagado. Sin embargo, uno escribe como sabe, lo único que ha de tener en cuenta es si las páginas de que dispone son 46, 92, 160. O si ha de escribir tres álbumes o uno. No se puede hacer la misma cosa para cualquier formato, cada formato impone una métrica de escritura diferente. Los guionistas hemos aprendido a hacer en tantas páginas como necesite el editor la historia que vamos a contar (y a veces pienso que esa "jaula" es lo único que acepta uno cuando intentan encerrarlo en géneros, en colecciones, en modas que van y vienen).

EL SINDROME GUASTAVINO ya ha comenzado a ser publicada en la Argentina por la revista Fierro. Se trata de un personaje por lo menos macabro, que se piensa bueno y justo. Está enamorado de la muñeca que se expone en la vidriera de un negocio de antigüedades porque su padre, cuando era niño, como era un eficiente torturador del régimen militar, maltrataba muñecas para ensayar sus elementos de trabajo. Y eso excitaba al pequeño Guastavino hasta el orgasmo...

RED SONG es una historia con niños y monstruos que es una de las buenas cosas que da la química de mis encuentros con Carlos Meglia, en general.

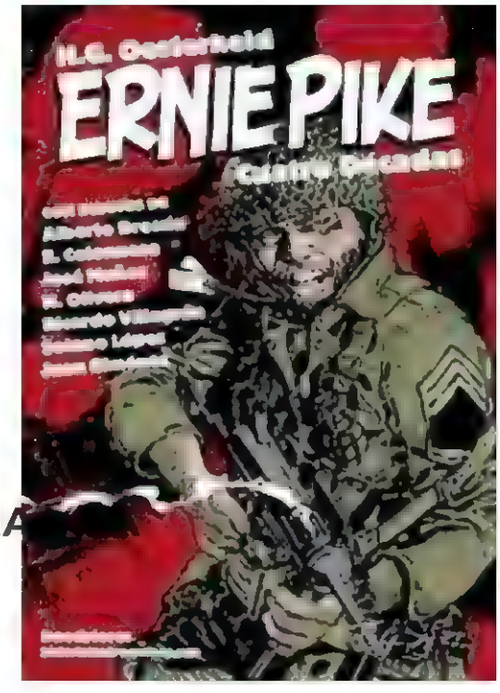
Además, con Mandrafina y con Roberto Dal Prá como coguionista tenemos una historia en desarrollo, cuyo título tentativo es Los tiempos del mal. Se inicia con un prólogo en 1913, y el nudo central transcurre en 1938, ambos años víspera de las dos guerras mundiales. Tiene un tratamiento de los tiempos, de los climas que también se harán ver en el dibujo, que Cacho está realizando con color directo.

Tengo una buena historia de actualidad mundial aprobada ya por editorial francesa pero sin dibujante hasta hoy, estamos haciendo pruebas. Y una más, bastante desarrollada, JUSEPE EN AMERICA, que transcurre en la expedición a Buenos Aires de don Pedro de Mendoza, ese poderosísimo soldado español que intentó llegar a América en busca del tercer tesoro para la corona española (ya habían conquistado Perú y México). Pero el tesoro no existía en el sur, esta tierra que lo esperaba no era fructífera, la sífilis acababa lentamente con su vida, el hambre obligaba a los hombres a comerse a sus propios compañeros, los indios los acosaban, de 1400 hombres quedaron menos de 400. Y hay un relato de Ulrico Schmidl, marino alemán que vino con los barcos, contando las alternativas de esta expedición desgraciada, que no tiene desperdicio. Lo dibujará Pablo Túnica que ya ha hecho unas muestras muy bellas.

Con Peni, o Penizzotto, estamos trabajando en una historia que se titularía EL MONSTRUO INDECISO y en otra con una curiosa relación amorosa entre sexos, digamos, incompatibles (¡otra vez!).

Y hay una historia tomada de los tangos, la de las putas francesas que llegaron a Buenos Aires a fines del siglo XIX que ya ejercitamos con Túnica en un relato breve para la revista Fierro, que está esperando un desarrollo. Y veremos de convertir en un libro EL CONEJO DE ALICIA, breves historias de dos páginas que hacemos con Maicas y dibuja Mandrafina para la revista Fierro en esta nueva etapa que empezó hace menos de un año.

Nada más. Perdón por la paliza.



LA HISTORIETA REALISTA ARGENTINA Y LA GLOBALIZACION NEOLIBERAL

ROBERTO HÉCTOR VON SPRECHER

Edición:

TEBEOSFERA (2008, TEBEOSFERA) -2ª EPOCA- 1, 12-VII-2005

Resumen / Abstract:

Análisis del campo de la producción, edición y distribución de historietas realistas en Argentina en la década de los noventa. Éste cambia radicalmente, reflejando una relación bastante directa con las reformas políticas y económicas neoliberales en el marco de la denominada globalización.
Notas: Ponencia inscrita dentro del marco del III CONGRESO PANAMERICANO: "Integración comercial o diálogo cultural ante el desafío de la Sociedad de la Información" del 12 al 16 de Julio de 2005 en la facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.

EL CAMPO DE LA HISTORIETA REALISTA EN ARGENTINA Y LA GLOBALIZACION NEOLIBERAL.

Desde hace un corto tiempo nuestro equipo, con miembros de las Universidades Nacionales de Córdoba (I. Lomsacov y R. von Sprecher), Rosario (E. Torres) y La Rioja (J. Williams), con el apoyo económico de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional de Córdoba, trabaja sobre el campo de la historieta realista argentina. Para comenzar realizamos un mapa de dicho campo considerando, en particular, sus transformaciones desde los noventa. Actualmente hemos extendido nuestros estudios a otros periodos y temas sobre el campo, en mi caso particular exploró y comparo los modelos sociales construidos en su obra por Héctor Germán Oesterheld, figura clave en la historia de la historieta realista argentina, con una destacada y extensa trayectoria de los cincuenta a mediados de los setenta, y también con un final trágico en cuanto es uno de los desaparecidos de la última dictadura.

En esta ponencia resumiré nuestras indagaciones y análisis sobre el campo de la historieta realista argentina desde los noventa en el marco de la globalización neoliberal.

Tomamos como uno de nuestros referentes la teoría de Pierre Bourdieu, aquí particularmente el concepto de campo, aunque no lo seguimos totalmente respecto de la necesidad de definir un capital específico en juego en cada campo. El constructo de campo así utilizado como herramienta teórica, ha resultado útil por su apertura y por su capacidad de funcionar como un instrumento heurístico, permitiendo analizar las posiciones y procesos implicados en la producción, edición y distribución de historietas realistas, por ejemplo. El campo, en cuanto espacio social supone establecer posiciones y relaciones entre posiciones, cuya estructura no es visible a simple vista.

Alrededor de la historieta, en relación a una demanda concreta o potencial de concretos o potenciales lectores, los productores realizan una oferta en el mercado, mediando la relación entre productores y público los editores, siendo cada vez más infrecuente que la editorial considerada como productora sea la propietaria de los medios de producción material de la mercancía cultural, Editorial Columba habría sido el último caso. Históricamente el momento de la producción ha supuesto un editor propietario de los medios de producción culturales que emplea, contrata, a los productores culturales reales –guionista, dibujante-; particularmente desde mediados de los noventa aparece la categoría de autoeditores donde las fronteras entre la figura del editor y los productores culturales reales se fusionan. Coincide con la crisis y desaparición de las grandes editoriales nacionales como empresas industriales y comerciales, como industria cultural, paradójicamente no hay oferta nativa, aunque la falta de oferta coincide con un momento de desaparición del lector tradicional y un recambio generacional. El lector satisface sus necesidades con ediciones locales e importadas de cómic o manga extranjeros, manga japonés y superhéroes norteamericanos básicamente. La proliferación de tiendas de historietas, denominadas comiquerías, así como el giro lingüístico del uso del término tradicional historietas al global de cómics, es parte de un giro significativo donde, más allá de las apuesta e intentos de cambiar el juego que se juega en el campo por parte de los independientes, es el mercado, el campo económico, son las empresas transnacionales la que se convierten en dominantes en el campo directa o indirectamente.

Leyendas
2007
9º ENCUENTRO DE HISTORIETAS, JUEGOS DE ROL Y CIENCIA FICCIÓN
INVITADOS ESPECIALES:
LEOPOLDO DURAÑONA
QUIQUE ALCATENA
HORACIO LALIA
LAURA MASONE
OSCAR CAPRISTO
MARCELO FRUSÍN
MUESTRA 50/30
50 AÑOS CON EL ETERNAUTA,
50 AÑOS SIN OESTERHELD
CHARLAS Y PANELES - MUESTRAS Y TALLERES DE HISTORIETA - MUSEO TEMÁTICO
PROYECCIONES DE PANTALLA GIGANTE - CONCURSO DE DISFRACES
JUEGOS DE ROL, CARTAS Y WARGAME - FAN CLUBES DE CIENCIA FICCIÓN Y FANTASÍA
18, 20 Y 21 DE OCTUBRE
WWW.LEYENDASLAMBOS.COM.AR
WWW.LAMBOS.COM.AR
WWW.LEYENDASCOMICS.COM.AR

Si hasta mediados de los noventa eran raras las pertenencias sindicales de guionistas y dibujante, en la última mitad de esa década se organiza la Asociación Argentina de Autoeditores, que funcionan como una experiencia inédita a pesar de su discontinuidad y de que hoy –al 2005- sólo continúa funcionando la filial Rosario. A pesar de que sus objetivos de lograr distribución para contactar al lector de las autoediciones avanzan positivamente, la crisis 2001/2002 y diferencias internas, borran casi todos sus logros y desarticula el avance organizacional logrado. Sin embargo, se mantiene un interés de contacto e intercambio entre los autoeditares en eventos, como Leyendas Encuentro anual de Historietas, Juegos de Rol y Ciencia Ficción que en Rosario se realizará este año por séptima vez, convirtiéndose en el evento de mayor persistencia en el campo que deviene también un lugar de conocimiento y de reconocimiento de los sectores *independientes*. Se mantiene una apuesta por jugar un juego distinto al de las grandes transnacionales.

Logran sobrevivir a la crisis 2001/2002 algunos pequeños editores como IVREA y Doeyditores que luego comienzan a crecer exclusivamente con la edición de álbumes en formato similar al de los libros (por la calidad del papel, de la impresión, de las cubiertas, entre otros elementos). Se agregan lentamente otros pequeños editores, sobreviven algunos de los independientes que consiguen distribución en los nuevos puntos de venta más importantes que son las comiquerías, reducidas en número luego de la tan mencionada crisis. Las kioscos dejan de tener significación como puntos de venta y las librerías pasan a ser, lentamente, otro punto de salida para un producto transfigurado de oferta para los sectores medios y populares a otro para un grupo pequeño, casi un grupo de fans, de lectores.

Hay que señalar que, de cualquier manera desde principios de los años sesenta y siempre en mayor número, un grupo de dibujantes y en menor medidas guionistas, lo a veces se denomina la Escuela Argentina[1], trabajan directamente –in corpore o a distancia- para editoriales de otros países.

CAMPO HISTORIETA REALISTA ARGENTINA

Repasemos ahora el proceso y las trayectorias un poco más en detalle. Los ochenta, la vuelta a la democracia y la *primavera de los fanzine,* fue un momento de recuperación en el campo de la historieta realista argentina. Por un lado cierta renovación que comenzó, irónicamente, en la revista Humor Registrado y luego en Superhumor Registrado, para finalmente llegar a la revista Fierro que se dedicó a publicar creadores ya consagrados, a crear un espacio –el subtemento Oxido- para los nuevos creadores, incluyendo los más experimentales, y finalmente a la publicación de parte de las historietas europeas que los argentinos nos habíamos perdido por la prohibición, durante la dictadura del 76/83, del ingreso de la revista española Tótem, que le permitió a los españoles ver lo que no les había permitido ver la dictadura de Franco, como otras más o menos osadas.

Tanta represión y silencio había dado lugar, sin embargo, a la acumulación de creadores de un extendido rango de edades que editaron una multitud de revistas y fanzines –revistas para fans, en su expresión original que aquí fue mutada a revista hecha por aficionados-, tanto en Buenos Aires como en el interior del país. Muchas provincias, como Córdoba señera en el humor con Hortensia, tuvieron su primera revista de historietas realistas (Filo). Pero, el sueño duro poco y a las mayoría de las experiencias se las llevó la hiperinflación que arrastró al gobierno de Raúl Alfonsín.

En el subcampo de los editores dentro de la lógica de la industria cultural, lógica dentro de la cual nació la historieta realista originariamente, se produce en el primer lustro de los noventa, en Argentina, un desajuste de las que habían sido las principales editoriales y su cierre. Esto ocurre en el marco de la profundización del neoliberalismo globalizante; dos factores importantes que influyen en el desajuste:

- Las perdida de poder adquisitivo, o directamente del trabajo, en los sectores populares y medios que fueron los lectores de las publicaciones de Editorial Columba y que eliminan de sus presupuestos estos consumos.
- El ingreso, a partir de la paridad del peso con el dólar y la modificación de políticas aduaneras, de revistas importadas, comercializadas a través de las comiquerías, con las que las publicaciones nacionales debieron competir en una relación desigual.

- Modificaciones en los gustos de los nuevos lectores relacionados con la extensión global de la oferta de las transnacionales del entretenimiento, en particular con la rápida extensión de la televisión por cable y la difusión global por cable del animé (dibujos animados japoneses que generalmente van acompañados por cierto merchandising y los álbumes de mangas –historietas-, que en Japón más bien tiende a preceder a la versión televisiva. Nuevos lectores también identificados con las modificaciones estéticas y narrativas que suponen los sucesivos relanzamientos de superhéroes norteamericanos de la editora Marvel (Hombre Araña, Hulk, X-meny de Detective Cómics (Batman, Superman).

Los habitus y el sentido práctico de los editores funcionaron a destiempo respecto de las nuevas condiciones objetivas y se acentúo la escasa autonomía del campo de la historieta realista respecto del campo económico. En el caso de la decana Editorial Columba, ante el desajuste que producen las nuevas condiciones objetivas relacionadas con las ofertas del mercado global, replantea sus estrategias una y otra vez, sin poder adaptarse a las nuevas condiciones y finalmente desparece como editorial, luego de más de setenta años de actividad, tal como ocurriera a muchas fábricas nacionales de larga data.

Así, uno de los elementos centrales para explicar el estado y funcionamiento del campo de la producción, edición, distribución y consumo de historieta realista argentinaes el desajuste de la industria editorial argentina preexistente de historietas, en particular desde principios de la década del noventa, ante las nuevas condiciones objetivas del mercado. La imposibilidad de resolver este desajuste es condición de la explicación de la desaparición de Columba (editora de *El Tony, D'artagnan, Fantasía, Intervalo*[2], etc.), La Urraca (*Fierro*), Record (*Skorpio* y otras) y El Globo (Las puertitas). En el caso de Record que nació para producir para el mercado italiano que fue siempre su objetivo central, discontinúo la edición local en cuanto resultaba medianamente redituable.

La desaparición de la tradicional industria editorial argentina de historietas es parte significativa de las condiciones de posibilidad y de producción de autoediciones independientes y distribución alternativa.

La mayoría de los trabajadores profesionales pasaron a trabajar para el exterior, aunque buena parte de ellos ya lo hacía antes. Incluso, a medida que avanza la década, creadores que apenas habían publicado en Argentino o que directamente nunca lo hicieron, pasaron a trabajar para los mercados estadounidense y/o europeo. La informática, internet y el correo electrónico, y la posibilidad de viajar al exterior para mostrar material mientras duró el uno a uno con el dólar, facilitaron el trabajo a distancia, una tendencia que de hecho había comenzado a fines de los cincuenta con la primera crisis de la producción industrial nacional de historietas realistas, sobre todo por las mejores ofertas de los países del primer mundo, con un mercado más extenso y consumidores con mayor poder adquisitivo, y la reducción del nivel de ventas en el mercado interno.

En el caso de las autoediciones independientes, que cobran significación al mismo tiempo que la pierden las editoriales citadas, la significación del capital económico es parcialmente reemplazada por la valoración de un capital estético y expresivo, que si embargo en mayor o menor medida a través del período va a estar en tensión con el capital económico, en cuanto parte de quienes editan no profesionalmente en espacios alternativos se planteen llegar a vivir de su creación. Esta tensión atraviesa a las relaciones entre los miembros de grupos de creadores que se autoeditan. Se verifica que a menor importancia del capital económico mayor autonomía del campo de la historieta realista y menores restricciones para la creación de los productores culturales reales, como también que a mayor importancia del campo económico menor autonomía. Sin embargo también habría que pensar, como lo plantea Bourdieu, que para los nuevos ingresados al campo el defender la historieta no comercial, el fanzine, la autoedición, la irregular distribución, frecuentemente hecha mano a mano, no es más que la *necesidad convertida en virtud*, o sea que consideran lo más valioso lo único que las condiciones actuales del campo les permite hacer. Y, en todo caso, sus posturas heréticas respectos de las demandas y limitaciones comerciales pueden ser solamente una forma de posicionarse en el campo, de distinguirse de las versiones dominantes, sobre el rol de

guionistas y dibujantes, o de género y narración por ejemplo, y que finalmente aceptan jugar el juego que se juega en el campo desde las posiciones que les son posibles de ocupar por el momento.

Decía el dibujante Oscar Capristro, resumiendo una de las frecuentes contradicciones entre los productores reales devenidos autoeditares, en una mesa redonda desarrollada en Leyendas 2002, respecto de las posturas de aquellos que participan de empresas de autoedición:

"Pero uno tiene que decidir inmediatamente, antes de ver qué trabajo quiere hacer, si está en el under porque no consigue publicar en la industria, porque no hay industria o porque el estilo no le alcanza, o si está en el under porque cree firmemente en un concepto de la publicación independiente. Tal vez porque esa historia que estoy contando no la va publicar Marvel ni D.C. ni Columba. Hay toda una vertiente distinta de autoedición que tiene que ver con la obra, directamente. Lo que uno no puede hacer nunca es decir "Hago lo que yo quiero, dibujo con el plumín en el traste, no respeto ninguna de las reglas porque es exactamente lo que quiero hacer" y después llorar porque "los cerrados de Marvel no me publican". Uno tiene que hacer algo y hacerse responsable de lo que hace. Si estoy en el under solamente porque no podemos publicar en otro lado, tengo que buscar mayor calidad para salir del under. Ahora, si el under es lo que yo quiero hacer, hay que ver cómo hacerlo más eficiente, cómo poder publicar todos los meses y poder vivir medianamente de ello. Y después lo que hay que tener en claro también es cuánto es lo que uno quiere ganar de la historieta. Porque hay algunos que están fantaseando con fama y fortuna. Pero mucha gente dice: "Si yo haciendo un fanzine de historietas gano lo mismo que trabajando en la oficina, es lo que yo quiero y me alcanza". (Sitio Web de Leyendas Encuentro de Historieta, Juegos de Rol y Ciencia Ficción)

De cualquier manera El problema para los autoeditares ha sido siempre la distribución, así lo resumía Ivan Lomsacov, miembro de nuestro equipo de investigación:

"Lo que ya no existe en nuestro país es la historieta como industria de entretenimiento comercial de consumo masivo. Ninguna empresa editorial con estructura y capital edita regularmente una publicación de cómics. A comienzos del siglo XXI en Argentina la historieta parece haber adquirido en el entramado del arte un lugar similar al que ya ocupan, por caso, la poesía o el teatro independiente: un status de producción limitada, orientada a una pequeña fracción de la población, destinada a circular casi exclusivamente dentro de un guetto, donde gran parte de los consumidores son también autores.

Las publicaciones de cómics argentinas que quien haga el esfuerzo puede llegar a ver, son ediciones autogestionarias, que algunos autores -generalmente inéditos a nivel industrial- realizan utilizando sus propios recursos económicos. Se trata de revistas y pequeños libros de tirada reducida (de entre 200 y 3000 ejemplares) que la mayoría de las veces son vendidas por los autores mano a mano o en pequeños stands de eventos especializados, o entregadas por ellos mismos en consignación a locales también especializados (que los ubican en rincones apartados, ya que su principal interés comercial son las publicaciones importadas, provenientes de países donde el cómic sí posee aún un desarrollo industrial aunque no sea tan masivo como otros medios).

En contadísimos casos una publicación de este tipo accede al sistema de distribución en kioskos, y si lo hace lo hace en condiciones adversas.

Cuando los autores auto-editores dejan sus tiradas en manos de los distribuidores no tienen ninguna garantía de que esos ejemplares lleguen a muchos kioskos. Aparentemente, en el sistema actual depende de cada kioskero enterarse de que tal o cual publicación existe, de que en el depósito del distribuidor local hay una pequeña pila de ejemplares que pueden comprar para su kiosko, para conformar a esos personajes que cada tanto le preguntan: "¿De historietas de acá no tiene nada?". Y como esos autores no están en condiciones de pagar publicidad para su producción, gran parte de esas revistas-libros publicados con gran sacrificio vuelven intactas a casa de sus autores cuando se cumple su período legal de reclusión en los depósitos.

Entonces el ciclo de retorno de capital que esos auto-editores tienen para sus creaciones es muy lento, y su tasa de retorno muy baja, para permitir una edición más o menos regular" (Lomsacov, s/d/f)

Actualmente La Revistería distribuye la mayor parte de las ediciones locales, pero con un circuito reducido, casi exclusivamente constituido por comiquerías.

También existen autores de larga trayectoria como Carlos Casalla, dibujante de Cabo Savino –que la iniciara él mismo en 1951 en el diario La Razón- y de Alamo Jim, entre otras en la época de prosperidad de editorial Columba, cuidadas ediciones con destino de librería y biblioteca.

Si bien los campos, por definición, tienden a tener autonomía relativa –en cuanto son sobredeterminados por las articulaciones con el espacio social general (Mitnik, P. y Olivera, G., 1993: 24)-, la autonomía tiene grados variables. Ello resalta en un período de alta autonomía, con el auge de las autoediciones de mediados de los noventa hasta la crisis de diciembre del 2001; la crisis de la autoedición –ante el súbito aumento de los insumos, en especial el papel- sigue a la crisis de la producción industrial, pero sin embargo la autoedición –sin estructuras complejas, o directamente sin ninguna estructura material especial, se recupera con cierta rapidez y vuelve a ser activa en el 2003. El proceso del campo no es ajeno a la crisis de la industrial material y cultural nacional y a la importación que permite la paridad con el dólar.

En cuanto cobran importancia las autoediciones, los mecanismos de consagración se desplazan de las cifras de ventas masivas a las consideraciones de una estética particular que cuenta con espacios en revistas especializadas, encuentros, eventos y foros en internet, entre otros canales de comunicación en los que suelen contactarse con cierta fluidez creadores y consumidores, situación casi inexistente en el periodo anterior. En este sentido, la informática, internet y el correo electrónico, facilitan la aparición de lugares alternativos a los impresos para la publicación.

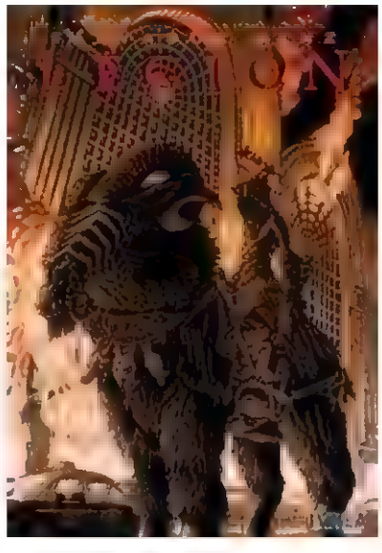
La mayor autonomía del campo permite una eclosión creativa, que era restringida por las pautas de las editoriales de la industria cultural, a nivel de guionado como de dibujo, favoreciendo una renovación –justamente- estética.

Pero, la desaparición de la publicación de historietas como actividad de la industria editorial, la casi desaparición de los lectores provenientes de los sectores populares o de clase media baja, como la autoedición, y la aparición de "tribus" que se aglutinan alrededor de la historieta, o del cómic como las denominan las nuevas generaciones, suponen una reducción significativa de los consumidores convertidos en grupos reducidos de escasa visibilidad pública. Es más, de alguna forma hay que ser un iniciado en los nuevos espacios para saber de la existencia de las autoediciones y donde conseguirlas. En ese sentido, un evento como Leyendas de Rosario aglutina a "la tribu" (entrecomillamos el término en cuanto tenemos en claro que conceptualmente no es un término adecuado, pero que –en este breve informe- nos permite dar una idea sobre ciertos agrupamientos juveniles), que antes de la crisis tenía más espacios de encuentro, como *Fantabaires*.

La importación que facilitó el uno a uno, incidió en la proliferación de *comiquerías* que solo lateralmente ofrecen espacios de distribución a las autoediciones nacionales. Estas *comiquerías*, "tiendas de cómics", pero también tienda de juegos de rol, de *remeras temáticas*, de libros, videos, relacionados con la ciencia ficción, con el cine masivo, también tiendas de video y del merchandising que Hollywood lanza junto con sus películas, se basaron en la importación, aprovechando el nuevo auge en el mercado global del cómic-book norteamericano, como también del *manga* y el *animé* japonés, correlacionados también con la rápida expansión en los noventa de la televisión por cable.

Gran parte de las comiquerías que habían proliferado en todo el país, pero especialmente en Buenos Aires, van a cerrar, o reducir sus espacios mercantiles, luego de la crisis de diciembre del 2001, como por otra parte, mientras la relación peso/dólar fue incierta, entro en crisis la edición nacional de cómic books de origen estadounidense. Sin embargo van reapareciendo lentamente y se convierten en una boca de venta no mano a mano para las ediciones locales de historietas. Tras un impasse en el 2002, en el 2003 vuelve a renacer una actividad de autoedición, visible en Leyendas en Rosario.

También se reactiva la edición local de cómics extranjeros. El primer caso significativo fue el de la Editorial Cono Sur, inicialmente ligada al Grupo Clarín, que editó durante un par de años las producciones recientes de Marvel Cómics (X men, Hombre araña). Cono Sur editaba comprando la concesión a la Italiana PANINI que tiene a su vez la concesión de Marvel fuera de Estados Unidos, la resolución de este caso puede ser significativa en cuanto PANINI no renovó, en la segunda parte del 2004, la concesión a Cono Sur y decidió comenzar a editar directamente las publicaciones ellos y distribuirlas en Sudamérica.



Otro caso importante es el de IVREA que edita libros de manga que antes se importaban en ediciones españolas, resultando ahora comercialmente factible editarlos en Argentina. En este sentido hay muchas analogías con lo que ocurre con las ediciones locales de libros en el 2003.

También es un superviviente Doedytores, liderada por Javier Doeyo, que acaba de cumplir con un catalogo importante basado en reediciones y sketchs books de los dibujantes argentinos más destacado. Ediciones Gárgola que es una editorial dedicada a libros que comienza a publicar una revista, Bastión, que logra alguna distribución en kioscos. En intento de ediciones masivas de historietas distribuidas en kiosco editorial Perfil, una de la más importantes del país, tuvo a fines del 2004 y comienzos del 2005una experiencia fallida, un fracaso estrepitoso que pareciera indicar un desconocimiento total de las nuevas condiciones objetivas del campo, con el lanzamiento simultaneo de cinco revistas de historietas de bajo costo (Paja, El mosquito, Espía y 45 en dos versiones).

En nuestro país la historieta realista dejó de ser un medio de ediciones masivas. En alguna época se decía que la historieta argentina era leída en el colectivo o en el tren (sobre todo hay que pensar en los largos trayectos que los porteños recorrían y recorren en estos tipos de transportes), mientras que en Francia era comprada por un público culto que la leía en su escritorio y luego la guardaba en su biblioteca; era la época de ediciones masivas en papel de baja calidad y ejemplares con un número importante de páginas –alrededor de las cien- mientras que en el país galo abundaban las ediciones lujosas de tapas duras e interiores a todo color con papel satinado, si alguna vez se hizo esta diferencia la misma se ha reducido, ya no hay lectores de historietas en el tren o en el colectivo. En argentina se está pasando al formato álbum tipo europeo, o revista de lujo (la versión historieta del último episodio de La guerra de las galaxias fue lanzado por Gárgola al triple de lo que costaba un álbum de editorial Columba) o libros, formatos más costosos con distribución en comiquerías y en librerías, con destino a bibliotecas de unos pocos aficionados.

BIBLIOGRAFÍA:

Agrimbau, D. (2002) *"Sobrevivencia de la historieta argentina 1992 – 2002".* En www.tebeosfera.com. España. [enlace >]

Bourdieu, P. (1988a) *La distinción.* Taurus. Madrid.

(1988b) *Cosas dichas*. Gedisa. Buenos Aires.

(1991) *El sentido práctico*. Taurus. Madrid.

(1995) *Las reglas del arte.* Anagrama. Barcelona.

(1997) *Razones Prácticas*. Anagrama. Barcelona.

(1997) *Sobre la televisión*. Anagrama. Madrid

Gutiérrez, A.B. (2002) L*as prácticas sociales: introducción a Pierre Bourdieu.* Tierra de Nadie Ediciones. Madrid.

Website de La Productora. Argentina.

Williams, J. (2003) Entrevista en profundidad a Andrés Accorsi. Buenos Aires. Realizada en inglés.

Leyendas 2002 Encuentro de Historieta, Juegos de Rol y Ciencia Ficción. Sitio Web.Rosario.

Lomsacov, I. (s/d/f) "La historieta invisible". Córdoba.

Mitnik, P. y Olivera, G. (1993) "*Los géneros y los tipos de comunicación de masas. Una perspectiva sociosemiótica (primera versión)*". Mimeo. Area de Comunicación. Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba.

Vázquez, L. (2002) "*La industria de la historieta argentina en el último cuarto del siglo XX*". En www.tebeosfera.com. España. [enlace>]
von Sprecher, R. (1993) "*Necrológica de la historieta realista argentina*". En revista *e.t.c.* Ediciones Club Semiótico. Córdoba.

Williams, J. y von Sprecher, R.(2004) "*El campo de la historieta realista argentina: la revista Comiqueando y la trayectoria del campo en los noventa*". Ponencia presentada en XXXVI Jornadas de estudios americanos. Asociación Argentina de Estudios Americanos. Resistencia. Chaco.

[1]Siendo efectivamente Argentina un lugar con una fuerte oferta, aún en la actualidad, de enseñanza del dibujo y la historieta; desde aquella mítica Escuela Panamericana de Arte. Así uno puede rastrear la enseñanza de Alberto Breccia desde Durañona a Mandrafina e indirectamente a un autor joven como Juan Sáenz Valiente.

[2] Con cuya desaparición también se extingue la única oferta que tenía como público meta a la mujer, recordemos que la historieta ha sido tradicionalmente una actividad y un consumo masculino, aunque con una visión tradicionalista de la mujer y de la relación entre los sexos.

UN ASCO DE HISTORIA
JORGE PALOMERA

Edición:

TEBEOSFERA (2008, TEBEOSFERA) -2ª EPOCA- 1, 20-X-2008

UN ASCO DE HISTORIA

Hace un par de años, me llegó el comentario de una historia serializada en Internet llamada "El Asco" escrita por Diego Agrimbau y dibujada por Dante Ginevra. Amada u odiada por igual, la gente dejaba decenas de comentarios dispares día a día en su sitio. Curioso, entré a http://www.historietasreales.blogspot.com (de aquí en más HR) y comencé a leerla.

PORQUE LA HISTORIA DE "EL ASCO" ES LA HISTORIA DE HISTORIETAS REALES

En un principio yo no estaba familiarizado con nada de esto. ¿Una página de Internet donde se juntaban algunos de los mejores historietistas de Argentina? ¿Y que subieran GRATIS historietas autobiográficas NUEVAS semanalmente? Toda una novedad interesante y excitante que invitaba a visitar el sitio todos los días porque los autores se habían dividido la semana y cada día le tocaba a algún artista actualizar sus páginas contando vivencias y anécdotas. Algunos autores lo narraban en forma autoconclusiva y otros en forma continuada. Algunos, obviamente, agregaban pequeños datos de ficción, pero muchos otros se circunscribían solamente a narrar de la manera mas verídica posible sus historias sin preocuparse por encontrarle el costado humorístico o interesante a la historieta. Pero la dupla Agrimbau-Ginevra estaría en contra de esta premisa y se despacharían con la única historia ciento por ciento ficción (si se me permite la expresión) de HR.

En realidad, como Diego lo cuenta en su blog (ver dirección más abajo), sus compañeros de HR no estaban conformes. Le dieron un lugar a "El asco" pero él terminó haciendo su propia tira autobiográfica. Escrita y dibujada por él.

Detalle de la cubierta del álbum *El Asco*

"El asco" duró setenta y cuatro martes. Fanáticos de las historietas y lectores ocasionales de Argentina y otros países se daban cita cada semana. Colegas, lectores y leyendas del medio dejaban sus comentarios en la página. Estos son algunos de los comentarios vertidos cuando terminó la serie (los errores son de origen):

Rodrigo Terranova: esa de levantarse temprano para escribir antes de ir a laburar te pinta de cuerpo entero. Si eso no es amor por tu trabajo... Nunca lo hice, yo me pongo a trabajar cuando todos duermen, y le doy mientras aguanto. Tal vez debería intentar con tu método.

Fer Caleb:si bien tengo adicción por la lectura, no soy lector habitual de cómics, pero la vi más o menos por el cuarto episodio y me atrapó. Y realmente me encantó, la seguí desde entonces y me pareció excelente, tanto el guión como las imágenes. ¡Saludos!

Daniela: ¡Clap clap clap! Gracias por esta historia tan cruda y tan humana que deja al descubierto las miserias que todos tenemos. Felicitaciones y ya estoy esperando su siguiente trabajo. :)

En la actualidad, tras el relanzamiento en Marzo de 2008 de la página de HR en su nueva página, nuevos autores se sumaron a los ya consagrados, incluyendo a varios que viven fuera del territorio argentino. Y si bien se mantiene la idea de las historias autobiográficas, otros autores se animaron a serializar historias de ficción. Por el lado de la dupla Agrimbau – Ginevra se encuentran realizando una nueva serie llamada "El camping" de lectura recomendada y que recién va por la página 33.

LA HISTORIA

Daniel es un joven que vive sólo en su departamento y que sufre de una discapacidad física, es rengo. Quedó con una pierna deforme, producto de un accidente.

Sus días transcurren entre las compras de la casa y conversar con sus horribles vecinos, atender a su sobreprotectora madre que desde Mar del Plata controla su vida, estudiar y/o espiar a la vecina y darse placer con un afortunado agujero en el viejo sillón.

La vecina es Natalia. La única mujer hermosa de toda la historia. El objeto de desvelo de Daniel. La otra discapacitada. La ciega del barrio.

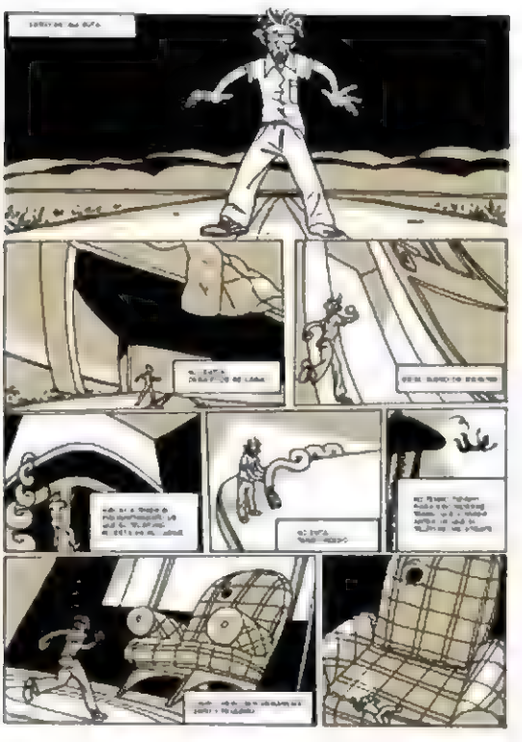
Daniel de por sí es un tipo vergonzoso, acomplejado, cagón, inseguro, un eterno perdedor. Igual que muchos de nosotros.

Escudado en la ceguera de ella, la observa y la desea y se odia por ser como es. Se ha cruzado con Natalia sólo un par de veces en su vida, pero atesora cada uno de esos encuentros. Especialmente el de aquella noche cuando la vio casi desnuda.

La llegada del carnaval genera el encuentro definitivo entre estos personajes. Ella se muestra más amable e interesada de lo que nunca él pensó. Pero sus nervios, su inseguridad y constante autocrítica hacen que todo le salga mal cuando sólo podía ganar.

Igual tiene una segunda oportunidad y termina en el departamento de ella. Habla un poco cada uno, pero mientras ella se abre y le cuenta su problema de la vista, Daniel esconde su renguera y sólo le cuenta temas menores.

Allí tampoco tiene suerte y termina llamando a la emergencia médica.



Al despertar, Natalia le pide que continúe cuidándola. Incluso le pide que se quede a dormir con ella.

Por la noche ella lo visita en su cama y lo besa, para luego volver a la suya.

Imaginemos a Daniel. Su estado físico y mental luego de lo que define como "Mas allá de todo este es el mejor día de mi vida. El mejor."

Por la mañana los ánimos se aplacan y se va de la casa de Natalia con una tibia despedida.

Ya en su casa Daniel vuelve a visitar el agujero de su sillón rememorando y mortificándose por lo sucedido la noche anterior, cuando ella lo llama y lo invita a que vuelva a pasar la noche en su casa.

Así toda la semana, pero ya sin visitas a su cama.

El joven se mortifica a cada momento por esta nueva relación, tan perfecta que duele.

Se encuentra aterrado porque quiere mas, quiere dar el próximo paso pero teme perder todo lo que tiene porque no termina de entender a la rubia.

Destruido, se escapa para llorar. Allí donde ella no la ve, puede ser el asco de persona que él se considera, sin temor a nadie.

Pero aún llorando, la relación continúa. Cumplen un mes y ella le pregunta por su pierna.

Él cuenta su historia y terminan desnudos en el departamento de ella.

Ella quiere tocarlo y conocer su pierna. Daniel intenta aguantar cuando la siente sobre su cuerpo. Ella le cuenta que puede operarse y recuperar la vista. Pero que tiene miedo de lo que puede ver.

Hacen el amor ante la atenta mirada del horrible gato de Paulina, ese pobre gato que se ve obligado a realizar asquerosas visitas a la entrepierna de su dueña.

Una nueva vida se abre para Daniel, pero no por eso más feliz. La sensación de tristeza que tanto odiaba, ya no esta más, pero descubre que ese continuo sinsabor era lo que lo definía y ahora lo añora.

Natalia decide operarse. Se separan por una semana y la espera en su cuarto. Por primera vez usa el sillón para sentarse. Ya no lo necesita. La semana transcurre para él de manera monótona, sin sueño, sin conversar, sin hacer lo que debe. Casi cumplida la semana el sueño vuelve y con él las pesadillas.

Un sentimiento conocido inunda a Daniel. Y cuando cruza a regar las plantas de la ciega se cruza con Paulina, la vecina gorda medio idiota.

Esta muy preocupada por la salud de su gato. El joven le pide que ya deje de someter al gato y ella lo sigue al cuarto de Natalia y se entrega a él.

Daniel sabe muy bien porque acepta esta ofrenda. No esta bien lo que hace pero el necesita volver a sentir asco de él mismo. Ese sentimiento que tanto tiempo tuvo arraigado. Es el fin de una etapa en su vida.

También el inicio de una nueva etapa para Natalia, que al regreso de su exitosa operación obliga a Daniel a que se opere de su pierna por última vez.

El epílogo nos cuenta sobre su feliz vida unos años mas tarde. Formó una familia con Natalia, recupero la pierna, consiguió trabajo, tuvo un hijo y sus padres ahora se muestran orgullosos de él.

Aunque a veces ese viejo sentimiento vuelve, Daniel aprendió a combatirlo.

TRAS BAMBALINAS

Agrimbau y Ginevra trabajan juntos desde que formaban parte de "La productora" un grupo de historietistas del conurbano bonaerense en la provincia de Buenos Aires en Argentina. Realizaron fanzines de diversas índoles juntos y por separado. Luego, ellos abandonaron dicho grupo y comenzaron proyectos individuales.

Pero aún no vivían de la historieta. Agrimbau hastiado de trabajar de redactor publicitario en una agencia, se propuso trabajar religiosamente cada mañana en un guión sin editor a la vista. Sólo para mantenerse activo. Quitándose horas de sueño, cada mañana a las seis de la mañana escribía las desventuras del joven rengo y la joven con malformación en sus córneas. Agrimbau escribe una historia divertida, completa, ordenada. Un guión crudo, que expresa los peores sentimientos de un joven, que tiene muchos puntos en común con todos sus lectores. Y esto también logra que uno crea que estos personajes pueden vivir en cualquiera de los edificios que nos rodean y se encariñe con ellos. Aunque todos sean feos y deformes. Antes o después, Diego logró una reputación en Europa. Primero en Francia con "La Grande Toile" dibujada por Gabriel Ippolitti y publicada por Albin Michel en 2006 y luego en España con "El Muertero Zabaletta" entre otros libros.

"El Muertero Zabaletta" también fue dibujado por Ginevra para Norma Editorial y ya había publicado en España "Entreactos" con Laura Vazquez, esposa de Agrimbau. Sus dibujos en "El Asco" son asquerosos, pero hermosos a la vez. Todo es horrible, deforme, empezando por los personajes principales y siguiendo con los edificios y el resto de los personajes. En cada trazo Ginevra demuestra maestría retratando a los diversos personajes y lugares de esta historia. En particular disfruté mucho del diseño del gato y como éste se va deteriorando en el transcurso de la historia. También de algunos paralelismos en sus dibujos. Por ejemplo: entre las gasas en los ojos de Natalia y entre las maderas que tapan las ventanas de su viejo departamento. Pero su mayor logro consiste en hacer creíble a este pobre tipo, incluso con esa pierna, y deseable a la ciega. Con una hermosa puesta en página y una paleta reducida a sólo dos colores (negro y marrón claro), hacen que algunas de las páginas de esta historia sean realmente bellas.

Hoy, mientras la releía, descubrí por primera vez la comparación que se hace acerca de las burbujas de carne. Un nuevo indicio de que esta es una excelente historieta, que genera nuevas sensaciones ante cada nueva lectura.

Tengo sólo un problema con el guión, ahora que releo la historia siento lo mismo que al leerla por primera vez en el blog. Cuando la relación entre Daniel y Natalia se encuentra en su mejor momento él va y la engaña con Paulina, la gorda idiota, vecina de Natalia. Pero en la historia dicho evento pasa sin pena ni gloria, cuando yo esperaba que ese terrible evento diera pie a páginas y páginas de situaciones tensas, lamentos por parte del rengo y llantos de la ciega.

No sé si esta bien o mal mi apreciación o si esto es un error de guión o no. Siempre esperé que me contaran más sobre este evento y sus consecuencias. En realidad soy consciente que sólo me molesta porque ya a esta altura todos sabemos que "El asco" esta llegando a su fin y queremos, como con aquellos buenos libros, que no termine nunca.

Si bien la historieta completa se encuentra disponible en Internet, luego de terminada la serie, la editorial Domus de Argentina lanzó el libro de *El asco* y también se puede mencionar una historia de los autores en el mundo de "El asco" en el tomo recopilatorio de todos los artistas de *Historietas Reales*, también de Editorial Domus.

Web de Ginevra y Agrimbau,

Web de *Historietas Reales*

El Asco fue galardonada con el premio Papa Fina '07, otorgado por la revista *Comiqueando*

PALABRAS ENCADENADAS. ENTREVISTA CON DIEGO AGRIMBAU.

DIEGO AGRIMBAU, JAVIER MORA BORT

Edición:

TEBEOSFERA (2008, TEBEOSFERA) -2ª EPOCA- 1, 12-X-2008

Resumen / Abstract:

Notas: Esta entrevista se rescata para el núm. 2 de Tebeosfera con motivo de que el autor es merecedor del primer Premio Internacional de Cómic otorgado por Planeta-DeAgostini en febrero de 2009.

PALABRAS ENCADENADAS, ENTREVISTA CON DIEGO AGRIMBAU.

En la nueva historieta argentina, la obra de Diego Agrimbau brilla con luz propia tanto en el ámbito teórico como en el de creación, difundiéndose su trabajo no sólo en Latinoamérica sino también en España y Francia, y no deja de amenazar con conquistar otros mercados. En *Tebeosfera* hemos creído que éste era un buen momento para entrevistarle.

PREGUNTA: En apenas tres meses (entre abril y junio) el público español ha podido conocer dos de tus principales obras: las primeras entregas de la saga de Bertold, junto a Gabriel Ippóliti, y "El muertero Zabaleta" con Dante Ginevra. Hay quien podría etiquetarlas como 'utopías posmodernas', pero... ¿cómo las definirías tú?

RESPUESTA: En el caso de "La Burbuja de Bertold" y "El Gran Lienzo" la influencia viene directamente de la literatura de ciencia ficción clásica, donde abundan la distopías y antiutopías. Creo que algo del pesimismo del momento en que fueron hechas se terminó de filtrar en forma de desconfianza en todo tipo de revolución o propuestas de cambio social. Es muy diferente hablar de crisis social en un sentido abstracto y analítico que cuando lo has vivido en carne propia. Aquella crisis del 2001-2002 nos impactó en lo personal. Mi mujer perdió el trabajo, a mí me redujeron el sueldo a la mitad y me pagaban con bonos, nos echaron de la casa que teníamos por no poder pagar la renta y fuimos a la casa de mi madre los tres, mi mujer, su hija y yo, en un mismo cuarto. Al mismo tiempo varios de mis mejores amigos y mi hermano se iban del país para buscar mejores horizontes. Si todo eso no te impacta de alguna forma en lo que escribes, es que estás muerto. Con el tiempo todo fue mejorando de a poco, gradualmente. A la distancia creo que si el primer libro es escéptico sobre las posibilidades de cambio a través de una revolución unipersonal, el segundo lo es sobre las posibilidades de cambio a través del consenso democrático. Las obras que escribo en la actualidad han cambiado de estado de ánimo. No son precisamente alegres, pero al menos no son tan lapidarias.

P: Desde tu perspectiva, desde tu modo de concebir la historieta, ¿cabe algún grado de optimismo en los tiempos venideros o asistimos a la formación paulatina de esta utopía degradada? ¿Hasta dónde alcanzará la presencia funesta de la desarraigada Argentina contemporánea?

R: Creo que el secreto está en mantenerse optimista en medio de la utopía degradada, como tú le dices. Para eso hace falta tener un gran sentido del ridículo, que cada vez nos va a hacer más falta. En cuanto al futuro de mi país, sinceramente no tengo idea. No creo que nadie la tenga. Pero hoy por hoy, estoy más preocupado por el rumbo que toma el mundo, más que por el rumbo de la Argentina en particular, y no es porque en Argentina no haya problemas, muy por el contrario.

P: Tanto para ti como para Gabriel Ippóliti *Bertold* fue el espaldarazo definitivo en el mercado europeo. Cosechó éxitos (el premio Utopiales, de Nantes, la nominación al de la crítica especializada, ambos en 2005, el premio del festival de Colomiers en 2006). ¿Cuándo y cómo arranca vuestra colaboración? ¿Cuál crees que ha sido la fórmula de vuestro éxito?

R: Por el año 2003 estábamos rehaciendo nuestra vida, en una casa nueva, y con nuevos proyectos. Yo todavía trabajaba dentro de una agencia de publicidad, pero ya estaba harto de ese mundo y quería abrirme lo antes posible. Pero para lograrlo, tenía que poder trabajar como guionista de historietas. Comenzar a trabajar en Francia siempre había sido un sueño, desde que era chico. Había crecido leyendo los libros que llegaban desde España editados por Norma o Toutain y poder hacer uno de esos era una meta clara. Tenía la idea de la Burbuja de Bertold, pero me costaba encontrar un dibujante adecuado. Yo quería un dibujante que trabajara bien en color directo, los climas, las texturas. Conocí el trabajo de Gabriel Ippóliti en una muestra en común, donde había trabajos de muchos historietistas de todo el país. Su estilo me atrajo de inmediato, no podía creer que no fuera alguien ya conocido, un profesional con muchos libros publicados. Le escribí de inmediato y nos pusimos en contacto. Para eso viajé a Rosario, su ciudad y así comenzó nuestra colaboración. Yo tenía el contacto con Albin Michel, que me había pasado Carlos Trillo. Y por suerte no tuvimos que insistir demasiado, apenas vieron un par de páginas se interesaron de inmediato. ¡Nunca volvió a ser tan fácil! Luego vinieron los premios, los viajes y las ediciones en otros países.

P: Tanto en "La burbuja de Bertold" como en "El gran lienzo" se formulan veladas críticas sobre los planteamientos desabridos del arte actual, en concreto de la dramaturgia y de las artes plásticas. ¿Qué parte de culpa cargas tú sobre el estatismo de la estética contemporánea o la superficialidad de la misma sociedad en que vivimos, por ejemplo?

R: En cuanto a los planteamientos desabridos, yo no creo que sea tan así. En los casos de las artes plásticas o la literatura, podría llegar a estar de acuerdo, aunque con importantes reservas. Pero en el caso del teatro, al menos en Argentina, desde hace unos años que existen una serie de dramaturgos que son realmente excelentes y estimulantes. En mis obras lo que me interesaba plantear es una relación posible entre arte y sociedad, establecer paradojas, inquietudes. Pero en ambos casos no partí de una premisa a demostrar. No es mi interés convertir un guión en una tesis.

El “mensaje” debe surgir de la acción dramática y no al revés. Lo que tu obra “dice” debe tomarte por sorpresa. Incluso me gusta no estar del todo de acuerdo con lo que postulan mis obras. El pesimismo de La Burbuja de Bertold me tomó por sorpresa a mí antes que a nadie, pero era leal con lo que estaba sintiendo en ese momento. Era legítimo.

P: ¿Crees que los movimientos artísticos han perdido su consistencia o que su rebeldía se ha institucionalizado? ¿Y qué lugar ocupa la historieta en este maremagno de vacuidad?

R: La vacuidad no creo que esté en el arte. Está en el mundo. Antes el sentido era más simple, había ideologías firmes y formas de pensar claras y fáciles de adoptar. Uno estaba en contra o a favor. Esa simplicidad daba cohesión al sentido del arte, lo hacía más prístino y asimilable. Hoy todo se ha vuelto muy relativo, caótico, liviano. Es una época a la vez fascinante y desesperante. No tengo mucha idea de cuál es el lugar que ocupa la historieta en la actualidad. Pero tengo la impresión de que está mucho mejor que antes. Creo que es un arte que se lleva bien con muchas de las características de las sociedades modernas: es comunicación pura, imagen, icono, es fugaz, sensual, se consume rápido y pronto tienes otra detrás para seguir. Y lo que tal vez sea más importante: la historieta se discute. Leer historieta es pasar a formar parte de algo, de debates, de diálogos, de relaciones sociales. Una parte insoslayable del quehacer historietístico pasa cada vez más por todo lo que no implique leer la historieta en sí: opinar sobre ella, juntarse en un evento, en la web, criticarla, recomendarla, defenestrarla. Las editoriales deberían tener un mayor cuidado en el sistema de relaciones sociales que se establece alrededor de sus productos. Los lectores ya no aceptan su rol pasivo, demandan un protagonismo equivalente al del autor. Y si no lo logran, cambian de consumo al instante.

P: No parece casual la elección del nombre del auténtico protagonista en la sombra, Bertold. Las referencias son palmarias: frente a una puesta en escena que postule la manipulación del espectador, un teatro activo, de combate, siguiendo las líneas maestras de Bretch. ¿Hasta qué punto tu historieta, en conjunto, posee una intención social? ¿Pretendes, parafraseando a Unamuno, “renovar conciencias”?

R: No, para nada. No podría hacerlo. Todavía no sé qué quise decir con “La Burbuja de Bertold”, porque básicamente no hay nada específico que haya querido decir, no hay una conclusión, una moraleja previa a la que tenía que llegar. Esta forma de pensar no me impide disfrutar de muchas formas de arte que para otros podrían parecer demasiado didácticas o panfletarias, donde el mensaje es prioritario. El disfrute, la calidad va por otros carriles. Es una decisión personal, y muy poco original por cierto, en ese sentido formo parte relativismo tan habitual del arte de hoy en día.

P: Precisamente vuestro personaje Lorenzo se muestra confuso, perdido, a la deriva. No posee una ideología particular, ni tampoco intereses o intenciones que le impulsen. Simplemente se deja llevar, no parece necesitar de algún tipo de pensamiento ideológico, político o social. ¿por qué?

R: Porque Lorenzo es el más parecido a mí. Y no lo digo con orgullo, más bien con vergüenza. Me cuesta mucho definir una forma única de pensar. El mismísimo concepto de "ideología" me parece erróneo, insuficiente. En el caso de Lorenzo, es también porque es el carácter que mejor le viene como narrador testigo de los verdaderos protagonistas.

P: ¿Qué motivación dramática de los personajes se ajusta más a tus intereses? ¿El hado, del teatro clásico, que incluso los dioses deben acatar hasta su cumplimiento final; o el planteamiento del Siglo de Oro español, donde el sueño de libertad es suficiente para rebelarse contra un destino funesto e inexorable?

R: Supongo que ando más cerca del destino trágico griego, pero por una cuestión estadística: mis guiones suelen terminar mal. Ni siquiera mal, se desvanecen en la nada. Pero podría cambiar en cualquier momento, esta tendencia no forma parte de ningún tipo de convencimiento sobre la oscuridad del mundo, ni nada parecido. De hecho, Zabaletta termina relativamente bien, ahora que lo pienso.

P: Lorenzo parece dar un paso adelante movido por Lailuka, y, de este modo, la interpretación de la obra pictórica adquiere tintes existenciales, capaces de darle aliento. ¿Hasta dónde serías capaz de delimitar la frontera entre el pensamiento objetivante, y el hermenéutico –atendiendo a Pareyson- donde la verdad, tal y como la presentaría tu idílica sociedad de pintores, es abierta e inconclusa, por lo tanto, sin una formulación única y definitiva?

R: Otra pregunta así y comenzaré a mentirte sin piedad. Supongo que he entendido a qué te refieres. Supongo. Como te decía antes, soy extremadamente relativista. En casi todo aspecto. El concepto mismo de "realidad" es sumamente relativo e imposible de objetivar. Reconozco que algo de todo eso hay en El Gran Lienzo, sobre todo en su final, en la obra que se termina realizando, a pesar del azar. Pero repito que muchas veces escribo sin tener un control específico sobre lo que el texto está diciendo, sobre su tema, su conclusión. Eso no significa que sea una escritura inocente, ingenua, yo sé que estoy maniobrando con temas pesados y hasta molestamente trascedentes. Y los manipulo a voluntad, dentro de mis posibilidades. Pero siempre trato de que el texto me supere. Yo quiero ser el primero en no entenderlos del todo.

P: Llevando esta idea al ámbito del cómic, ¿dónde sitúas la frontera entre práctica y teoría? ¿Hasta qué punto los intereses comerciales, de mercado, imponen y marcan las pautas del creador actual de historieta? ¿Realmente podemos hablar de un medio artístico?

R: Podemos hablar de un medio artístico en tanto no se olvide que también es un medio industrial. Ambas facetas conviven y permiten la identidad de la otra. En mi caso, lo que pauta mi creación no es tanto lo comercial, sino lo técnico. La historieta, aún la más experimental o artística, está pautada inevitablemente por los medios técnicos de reproducción

gráfica, por los formatos ya establecidos por la industria, por sus formas de distribución y almacenaje. Y al mismo tiempo, la técnica está condicionada a reproducir un lenguaje artístico. Esa mixtura es la que me interesa, justamente. Si no hubiera ningún tipo de condicionamientos extraartísticos, la historieta sería algo muy aburrido de hacer y leer.

P: ¿Habrá un tercer volumen de "Último sur"? Cuéntanos en qué estadío se halla la obra, si cerraría el ciclo de *Bertold* o, de darse la posibilidad, si plantearías nuevos arcos argumentales a partir de ella.

R: Hay un tercer guión a medio escribir que es sobre La Música. Pero no quiero adelantar nada al respecto. Solo puedo decirte que fue el más difícil de hacer, dado el carácter abstracto de la sustancia musical. Es difícil representar la música en un medio visual en historieta sin caer en las corcheas voladoras o utilizando complejos sistemas de sustitución donde las escalas tonales se traducen en escalas cromáticas. No quería hacer ninguna de esas cosas y por suerte lo logré. Creo que será el mejor libro de los tres. Pero claro, eso siempre se dice.

P: Con el dibujante Dante Ginevra también logras una comunión de estilo. Al parecer os conocíais de mucho antes de comenzar a colaborar ¿no?

R: De hecho, no. Apenas nos conocimos, por el año 1991, comenzamos a hacer historietas. Íbamos al mismo instituto y teníamos gustos afines. Hacíamos las historietas como podíamos y las editábamos en fanzines. Crecimos juntos como historietistas: pasamos de los fanzines a las revistas con más pretensiones como era Arkanov, luego formamos parte de La Productora y hasta abandonamos el colectivo al mismo tiempo para encarar nuestra carrera profesional. Si logramos tal comunión estilística es porque llevamos diecisiete años haciendo historietas juntos, aunque recién ahora se estén editando nuestros libros. Somos muy cercanos, casi familiares. Igualmente ambos colaboramos con muchos otros artistas, eso mantiene la relación aireada.

P: "El muertero Zabaleta" es un trabajo que ha ido creciendo en el tiempo: iniciado como historia breve, creció a la vez que lo hacía el espacio mítico del Buenos Aires en que se mueven sus personajes. ¿Hasta qué punto confluyen mito y realidad en este escenario? ¿Sobre qué naturaleza se asienta esta nueva Babel plateada?

R: Hice tanta cantidad de documentación para escribir Zabaletta que podría escribir un libro aparte con ella. Hay muchísimos elementos que son tomados de la historia real. Toda la historia del obelisco de Buenos Aires es verídica: fue construido sobre el antiguo solar de la Iglesia de Nicolás de Barí, donde se izó por primera vez la bandera argentina. Es muy significativo que un obelisco claramente masónico, de proporciones áuricas, se erija justo donde antes hubo una Iglesia Católica. En el mundo de Zabaletta eso nunca sucedió, la Iglesia de Nicolás de Bari sigue en su lugar. Pero está por suceder. Es algo, entre muchas otras cosas, que me encantaría abarcar en una eventual continuación. Pero es algo que está sujeto a la suerte comercial de la primera parte, supongo.

P: La concepción arquitectónica en clave expresionista parece el eje fundamental de este espacio sagrado, hacedor del destino de los hombres que lo pueblan, cargado de símbolos y proyecciones sacralizadas. ¿Cuáles son las referencias directas de estos elementos?

R: Mucha de la documentación tuvo que ver con la numerología, el número de oro, geometría, pero sobre todo sobre la sistematización de una ciencia social basada en principios matemáticos y/o geométricos, como era el sueño de Hobbes y los primeros científicos que estudiaron a la sociedad. Por eso aparecen como elementos la escala de Fibonacci o el Hombre de Vitruvio. Luego de que yo escribiera el guión de Zabaletta, salió a luz el Código Da Vinci y es como si todos esos temas trascendentales se hubieran trivializado hasta volverse una tontera comercial. La escala de Fibonacci por si sola es un tema apasionante, pero no en sí misma, sino por lo que implica.

P: Desde el punto de vista de Ginevra, ¿Cuáles son los límites de esta analogía espacial e ideográfica? ¿Qué parte del trabajo fue conjunto? No siempre se valora convenientemente el trabajo del dibujante, aquí el de Ginebra, a nuestro modo de ver muy destacado en esta obra.

R: El gran aporte de Dante a nivel conceptual fue darle una forma inestable a una sociedad obsesionada por estabilizarse. Las perspectivas pesadillescas, la hipertrofia de la ciudad, todo eso viene de su parte. Y mucho de todo eso fue apareciendo en las diversas versiones que tuvo el libro.

P: En *El muertero* manifestáis una evidente inclinación por la literatura porteña fantástica. Cierto gusto por Borges, Bioy Casares, Schiavetta, etcétera. ¿Qué diferencias presenta tu cosmovisión con las de estos modelos, ahora tradicionales?

R: Sí claro, hay una enorme influencia por ese lado. Y también de las historietas argentinas que a su vez, estaban influenciadas por ese tipo de literatura, como el *Buscavidas, Perramus* o los guiones breves que hacía Pablo De Santis para la *Fierro* clásica. Creo que las diferencias aparecen porque en mi caso esas influencias se mezclan con muchas otras que vienen de la literatura de ciencia ficción o mis lecturas sobre teoría social. Otra diferencia es que mi intención es escribir algo en el largo plazo, de mayor extensión, novelesco.

P: Con Ginevra también exploras el inconsciente doméstico a través de un realismo con aire marginal. Por ejemplo en vuestros trabajos para *Historietas Reales*, la reconocida "El asco" o en vuestra actual colaboración semanal, "Camping". Dentro de este blog comunitario, con trabajos dispares tanto en calidad como en extensión, parece que os desmarcáis un poco de la tónica general. Mientras la mayoría de los componentes

sostienen visiones líricas personalizadas, vosotros siempre habéis recurrido a procedimientos narrativos clásicos que no por ello desvirtúan vuestra percepción personal de la realidad, ¿no es así?

R: El realismo es mi otro gran género preferido, luego de la ciencia ficción. De todas formas es un realismo tramposo, con mucho de introspección y de deformidad de la vida cotidiana. Hay pequeños gestos y actitudes en la vida diaria, que al verlos con el aumento de la ficción, se transforman en verdaderas odiseas heroicas o pesadillas monstruosas. Creo que mientras la ciencia ficción me sirve para tratar temas sociales, el realismo es la forma de entrada a la mente. No tiene por que ser así, pero así se ha dado en mi caso.

P: Sabemos que estos proyectos los tenéis en alta estima, como vuestros proyectos más elaborados y personales. ¿La ausencia de un plan editorial que marque su gestación –ya que se publican independientemente de que puedan ver la luz o no impresas en papel- explica esta predilección?

R: No, no es por eso. Especialmente a "El Asco" le tengo un cariño especial porque creo que es una de las mejores cosas que he escrito. Ha tenido que ver el no tener que pelearme con el formato de las 46 páginas de los álbumes, pero no es lo único. Además, fue hecho sin cobrar ni un centavo, por pura inercia de amor al medio. Eso también lo hace especial, porque da algo de orgullo saber que lo has hecho de todas formas, sin pensar en cuánto te están pagando por página. Es liberador. Pero como te he dicho, no suelo tener problemas en trabajar con condicionamientos de formatos o de género, es algo que también disfruto muchísimo. Sucede que esa suele ser la regla general, y a veces uno quiere tomarse vacaciones.

P: Ambas presentan evidentes diferencias: mientras la primera, parece responder a un modelo previo, a un esquema organizativo coherente y ajustado, la segunda, resulta un ejercicio de estilo sustentado, fundamentalmente, en la improvisación. Una vuelta de tuerca más, capaz de evitar la repetición de modelos y estructuras. Al respecto, ¿consideras que quizás sea esta la cualidad que, en general, brilla por su ausencia en Historietas Reales, más dada a la repetición uniforme y eternizada? ¿Se ha prolongado más de lo debido este proyecto, en un principio paródico, debido al éxito cosechado? Lo que empezó siendo una broma entre amigos, alejados de los planteamientos de la nueva *Bande Dessinée*, quizás ahora, por haber sido para algunos un trampolín, ha perdido su carácter irreverente y descarnado. ¿No muestra cierto grado de estancamiento que lo está desvirtuando paulatinamente?

R: Son muchas cuestiones. Por un lado sí, "Camping" a diferencia de "El Asco" no está escrita previamente. Voy haciendo una página por semana. Es un experimento. ¡¡El resultado es que ahora querría volver a escribir todo de nuevo desde cero!! Pero me encanta no poder hacerlo. Te obliga a reconciliarte con el guionista que eras tres o seis meses atrás, con sus genialidades y mediocridades. En cuanto a Historietas Reales, creo que sí, que debería haberse

terminado hace ya un tiempo. Es lo que propuse yo en su momento. De esa forma se podría haber dado lugar a crear otra cosa, algo nuevo, con el mismo grupo humano. Pero es difícil tomar una decisión así porque HR terminó dando una cantidad de frutos inimaginable en un principio. Nadie pensó que iban a terminar editándose más de diez libros a partir de lo producido para el Blog. Para colmo, los nuevos autores que fueron integrados en la nueva etapa son los que están haciendo las mejores cosas, como "Cena con Amigos", por ejemplo. En síntesis creo que HR perdió su forma original, pero sigue teniendo historietas que no se ven en otras partes y que hacen que valga la pena que siga existiendo. Ahora el blog vale más por sus partes que como un todo.

P: Para el caso de "Asco", ¿qué quedó del espíritu original que animó en principio la obra?

R: ¡Espero que nada! Fue otro de los guiones que data de la época de crisis total. Fue otra de las formas de hacer un poco de catarsis con toda la mierda que había que comer día a día en aquellas épocas.

P: A la vista de la crisis global de la historieta, ¿crees que internet podría convertirse en el soporte idóneo para la edición, tomando el relevo del *fanzine*, por hacer más directa la relación público - lector, creador, y ahorrando costes?

R: Desde que tengo memoria que se habla de "crisis global" de la historieta. Pero cada año se editan más libros que el anterior, al menos eso pasa en Francia, en España y en Argentina también desde hace varios años. Así que es una crisis, por lo menos, relativa. De todas formas creo que aún no hemos visto la forma final que terminará tomando la historieta en Internet. Es un misterio, por suerte. Yo creo que la clave estará en incentivar la interacción, de hacerse cargo de la simetría que existe entre el autor y el lector. Ese fue el gran hallazgo de Historietas Reales, y lo que propulsó todo lo que vino después. El e-comic ya es una realidad, solo le resta convertirse en algo realmente redituable. Hasta entonces no es un equivalente real de la industria editorial tradicional.

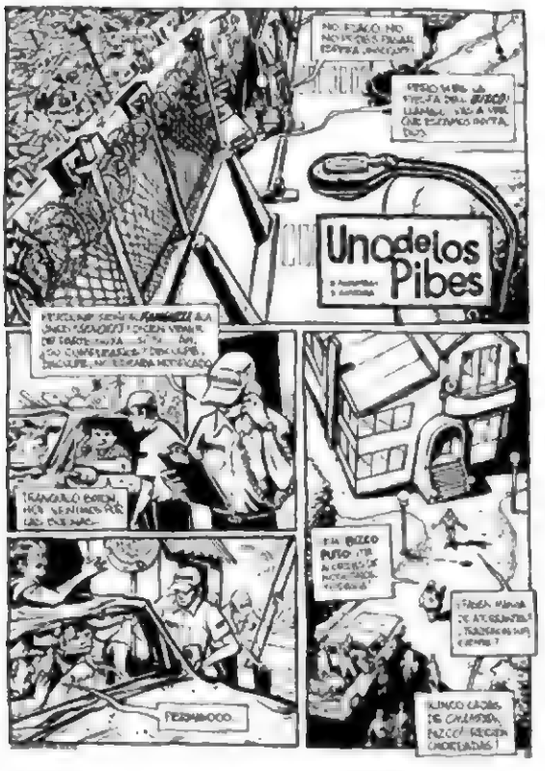
P: Si nos remontamos a tus obras de aprendizaje, en el seno de La Productora, quizás vuestro mayor éxito colectivo fue *Carne Argentina*, editada a medias con la editorial española Undercomic. Allí retratáis el periodo del "cacerolazo", que tanto ha marcado el devenir social posterior en la Argentina, a base de desaliento y desánimo. ¿Fue aquello un testimonio de época o una válvula de escape? Y ¿por qué tardo tanto tiempo en ver la luz en Argentina?

R: Es un testimonio de época y fue válvula de escape al mismo tiempo. Fue el debut en el extranjero para todos los que hicimos esa antología. Creo que Argentina nunca deja de salir del todo hacia la luz, se vive en una especie de estado de crisis permanente de la cual solo se sale de ratos, momentos muy breves, para luego volver a caer en ella inexorablemente. Incluso luego de varios años de crecimiento sostenido, como hemos estado viviendo, los argentinos nos arreglamos para volver arruinar todo. Lo peor de todo, es que en el largo plazo, el deterioro es evidente y desesperanzador.

P: Para aquellos lectores que no conozcan el proyecto, háblanos del origen y objetivos de La Productora

R: En realidad todo comienza con la AHÍ, la Asociación de Historietistas Independientes, que se creó en 1997, creo. Allí fue donde fuimos a parar la mayoría de los jóvenes que hacíamos historietas a mediados de los noventas y que nos encontrábamos en un panorama sin editoriales. La AHÍ duró un par de años y fue muy gratificante como experiencia. Viajábamos por todo el país, ayudando a la consolidación de nuevas "filiales", reclutando nuevos historietistas y revistas. Pero como siempre sucede, también había muchas divisiones internas y costaba mucho ponerse de acuerdo, sobre todo porque en un momento los miembros de la Asociación se sumaban por cientos. Lo que más rescato de aquel fenómeno, fue que en la AHÍ nos conocimos muchos de los que ahora formamos parte de la nueva historieta argentina. Además de los miembros de La Productora, por la AHÍ también pasaron autores como Salvador Sanz, Lucas Varela, Gustavo Sala, Javier Rovella, Diego Cortés, Juan Ferreira, Carochinaski, Clara Lagos y muchos otros. Cuando la AHÍ comenzó a resquebrajarse por las diferencias internas, varios de los que estábamos de acuerdo en algunas cuestiones, decidimos formar la Productora. Por aquel entonces La Productora contaba entre sus miembros a Cristian Mallea, Ángel Mosquito, José Mazzone, Gervasio, Carlos Aón, Luis Guaragna, Joc, Turi, Dante Ginevra y yo, más algún otro. Con el tiempo el grupo se fue reduciendo hasta los que son ahora. Con Dante nos fuimos en el año 2003, para concentrarnos en los proyectos que hacíamos por fuera de La Productora y que muchas veces causaban rispideces. Ellos siguen trabajando

juntos aunque ahora han dejado un poco de lado su rol editorial y se han concentrado en sus facetas autorales. Hoy por hoy me veo asiduamente tanto con los antiguos compañeros de la AHÍ como los de la Productora, ya que con algunos compartimos proyectos o bien nos cruzamos en espacios comunes como eventos y muestras.



P: ¿Cuáles crees que fueron las causas de esta crisis que determinó la desaparición de las mayores editoriales de historieta de Latinoamérica?

R: Para responder esta pregunta necesitaría un mes. Para hacerla breve creo que la mayor causa fueron los cambios en las pautas de consumo de entretenimiento que se dieron en Argentina y en muchas otras partes del mundo al mismo tiempo. La historieta dejó de aparecer como parte de la oferta de entretenimiento barato y masivo, es decir, de la industria cultural. Fue reemplazada por otros medios que cumplen mejor con la misión de dar "más entretenimiento, más barato, con menos esfuerzo". La historieta, aún la más idiota, necesita leerse, lo cual implica un esfuerzo intelectual mayor, cierta capacidad de abstracción, que ver televisión o los juegos de vídeo. La historieta actual se configura como un consumo caro y demandante, como arte, como coleccionismo y en una proporción mucho menor a la de antaño, como entretenimiento. Hoy se parece más a la literatura o al teatro, que en su momento también fueron los medios de entretenimiento popular por excelencia y ahora están lejos de la masividad de la industria cultural audiovisual.

P: Junto a tu esposa, Laura Vazquez, en relación a la ardua investigación académica que ella ha mantenido durante cerca de cinco años, tuviste la oportunidad de entrevistar a buena parte de los autores más representativos de Argentina como Eugenio Zoppi, Juan Zanotto, Carlos Nine, Carlos Trillo, etc. Esto te ha permitido conocer de primera mano las reacciones de maestros de antaño. ¿Cómo contemplaban ellos este paulatino proceso?

R: La visión más generalizada de cómo han contemplado este proceso, más allá de mi experiencia, puede verse muy bien plasmada en el documental "Imaginadores" de Daniela Fiore. Para muchos de ellos la historieta es una antigua artesanía, un noble oficio, que desapareció en el tiempo. Muchos culpan a la historieta extranjera, a los superhéroes o al manga, otros a las permanentes crisis económicas de nuestro país, o a las causas antes descriptas en la pregunta anterior. Pero en general no se acepta la legitimidad de la nueva configuración de la historieta actual, sin revistas periódicas, con muchísimos lanzamientos por mes y tiradas muy reducidas, y los resultantes adelantos empobrecidos. No son todos los casos, hay autores que siguen trabajando y publicando muy seguido, que conocen el mercado mejor que nadie y han sabido adaptarse perfectamente, como es el caso de Carlos Trillo.

P: Hoy, en la actualidad, las cosas parecen haber cambiado. Incluso hay una nueva *Fierro*, editada a modo de suplemento mensual de un diario. Pero, realmente, ¿ha variado el panorama?

R: En Argentina ha variado el panorama, no tanto por la *Fierro*, sino porque ahora realmente existen los libros de historieta argentina, editados en el país. Nadie vive de los exiguos adelantos de las editoriales locales, pero eso es algo que sucede en muy pocos países del mundo: Francia, EEUU y Japón. Es la primera vez que el libro se impone como formato estelar en la historieta argentina. Incluso ha aparecido, por necesidades técnicas, un nuevo tamaño que aúna casi toda la historieta argentina editada recientemente: el formato 17 x 24 cm. Todo un nuevo estante en mi biblioteca tiene ese mismo tamaño y ha sido impreso en Argentina.

La *Fierro* es un fenómeno extrañísimo, que dificulta mucho sacar conclusiones generales. En todo caso ha servido para demostrar que cuando existe una buena capacidad de inversión, apoyo del estado, buenos autores y un plan editorial coherente, la historieta es un buen negocio, capaz de dejar a todas las partes conformes. Claro que semejante concierto de factores es casi un milagro. Después ya se podrá discutir si tal o cual autor es mejor o peor que el otro, si esta revista es mejor o peor que la *Fierro* original, etc. Pero para poder discutirla, primero necesitamos que exista.

P: A la vista de que muchos autores argentinos trabajan para mercados distintos del argentino, ¿se corre el peligro de perder paulatinamente los rasgos característicos de la historieta argentina?

R: No existe ese peligro porque la historieta argentina ha estado perdiendo sus rasgos característicos desde sus comienzos. Ya en 1930, uno de los mejores dibujantes argentinos de toda la historia, como José Luis Salinas, forjó su estilo trabajando para el exterior. Eso ha sido una constante que con los años sólo se agravó. Yo dudo muchísimo de la existencia de una "escuela argentina" en términos estrictos, como sí se puede hablar de escuela francobelga, americana o japonesa. La historieta que más se pretende "argentina", fuertemente identificada con Oesterheld, en blanco y negro, seria, solo es una pequeña porción de la historieta realizada en nuestro país. En España se indentifica a la historieta argentina por los grandes autores que se han publicado allá, Breccia, Trillo, Juan Giménez, Barreiro, José Muñoz, Carlos Sampayo, Quino, etc. Pero el corpus de la historieta argentina es muchísimo más grande, incluso a nivel histórico. Desde el vamos, en esa apreciación, se obvia casi por entero, toda la existencia de la historieta humorística clásica argentina, que cuenta con autores fundamentales para la identidad de la historieta argentina como Dante Quinterno, Eduardo Ferro, Divito, Lino Palacio y otros que aquí son considerados próceres y en el resto del mundo apenas si se los conoce porque casi no han sido editados fuera de nuestro país. Al mismo tiempo, muchos de los autores de la nueva historieta, como Lucas Varela, Salvador Sanz, Juan Saenz Valiente o Juan Bobillo, son muy personales y comparten pocos rasgos de las consabidas características de la llamada "escuela argentina".

P: Entrando en otras materias, ¿abogas por una definición universalista del cómic o has sentido en algún momento que tu obra pudiera pecar de señas de identidad propias? ¿Cuál es tu contacto y compromiso con el público argentino?

R: ¡Abogo por la identidad universalista! La historieta es una sola con diferentes formas de ser contada, dibujada y editada, según su país de procedencia, o más aún, en estos tiempos, según el autor que la realice. La historieta está compuesta por géneros, que son parte de la materia viva con la que uno trabaja. Los géneros están para usarlos a favor de lo que uno quiera contar, para mezclarlos, respetarlos o romperlos. Tengo en pañales un proyecto que pretende ser un "manga" en el sentido genérico del término. Y no descarto algún día hacer guiones de superhéroes si tuviera la oportunidad. Leo todo tipo de historietas y me gustan todos los géneros, desde los más "gafapastas" hasta los más "piyameros", para decirlo en vuestros términos. Y al momento de escribir las influencias pueden venir de todas partes. No tengo ningún compromiso con el público argentino, sólo sé que cada tanto quiero hacer una historieta para que sea leída por la gente que tengo cerca, por mis conocidos, mis amigos, y en esos casos no tengo problema en hacer historietas en blogs o en editar con adelantos simbólicos. Pero no es un compromiso asumido como tal.

P: Hoy por hoy, la Asociación de Dibujantes Argentinos (ADA), engloba un amplio espectro de la profesión. ¿Crees necesaria la creación de una nueva asociación para aunar los esfuerzos y objetivos de los actuales creadores argentinos? ¿Cuáles deberían ser los parámetros básicos de su intervención?

R: El ADA engloba a muchos dibujantes, entre los cuales muchos son historietistas y otros no. Sí creo necesaria la existencia de un nuevo tipo de organización especializada en la historieta. Pero no tengo tanta fe en el tipo de organización voluntarista y horizontal. Prefiero sumarme a organizaciones preexistentes con objetivos claros y concretos. Y en lo posible con una jerarquía interna clara, con autoridades y decisiones inconsultas. Por eso, en un nivel de compromiso social, prefiero seguir trabajando con la Banda Dibujada, antes que comenzar una nueva organización sin fines de lucro desde cero. El objetivo de la Banda Dibujada es promover la realización, edición y lectura de la historieta infantil en Argentina. Y para eso se realizan diferentes tipos de trabajos, desde colaboraciones con editoriales, hasta clases de historieta en escuelas primarias. Yo colaboro en lo que puedo y no tengo problema en aceptar órdenes y hacer trabajos, incluso algunos con los que no pueda estar 100% de acuerdo. El resultado, en pocos años de trabajo, no puede ser mejor: se ha logrado que las colecciones de historieta infantil se multipliquen en las editoriales y que obtengan números de venta muy superiores a la media. El fomento de la historieta infantil como hábito de lectura puede ser una clave para la salud en el largo plazo de toda la historieta nacional.

P: En tu trayectoria profesional también has probado suerte con productos eróticos (alguna obra incluso, dibujada por ti), el cómic infantil con *Egipcios del espacio*. ¿Qué tuvieron de alimenticio estos trabajos?

R: Por suerte para los lectores yo no he dibujado ninguno de mis guiones eróticos. He dibujado otras cosas, pero no erotismo. Es uno de los géneros más demandantes para los dibujantes, ya me gustaría poder dibujar algo así!! El componente alimenticio es muy alto en el caso de las historietas eróticas, pero no tanto en las infantiles que he hecho. Me encantaría poder hacer una historieta completamente erótica pero con otro tipo de aspiración. Una historieta porno, pero más mental que carnal. Y larga, sin las regulaciones clásicas con las que hay que manejarse en las antologías que se publican en España. Yo trabajo para la *Kiss Comics* desde hace varios años y disfruto mucho poder colaborar con ellos. Pero luego de cientos de capítulos de historietas eróticas, me interesaría dar un salto dentro del mismo género. En el muy diferente caso de *Egypcios del Espacio*, el desafío fue doble, primero porque se trataba de una historieta infantil cómica y además la base argumental ya estaba planteada por el dibujante. Espero poder volver a trabajar con el género infantil y juvenil en breve, de hecho tengo varios proyectos en vistas.

P: En cuanto a tu quehacer habitual, la formación de un guionista de historietas pasa por ser prácticamente vocacional. En tu caso concreto, asentaste tus conocimientos, tanto en el teatro, que imagino que te aportaría el conocimiento necesario del conflicto interno, como en la publicidad, que siempre propugna un uso sintético y preciso del lenguaje. Pero, ¿dónde has asentado tu conocimiento de las técnicas de guión de historieta? ¿Quiénes han sido tus puntos de partida en relación a este orden teórico?

R: Mi única formación real como guionista es a través de la dramaturgia. Hice la escuela de dramaturgia en Buenos Aires y de allí saqué muchos de los conocimientos técnicos que pueden aplicarse a cualquier tipo de guionación. En lo que hace a la escritura técnica del guión de historietas, lo he aprendido todo a base de leer historietas e imaginarme como podrían haber sido escritas. También he hecho cursos y seminarios de guión de cine y televisión, que comparten temas con la historieta, como los encuadres, planos y puntos de vista. También he leído mucha teoría social: antes cuando todavía iba a la facultad, y ahora, cuando le robo algún libro a mi mujer, que es investigadora. Tengo un interés específico por el plano más teórico de la historieta en sí, lo que me ha llevado a leer todo lo que he podido encontrar, desde los autores más consabidos como Scott McCloud o Will Eisner, hasta los más puramente teóricos como Oscar Steimberg o Umberto Eco. Ahora también estoy tras la búsqueda de traducciones de los trabajos de Thierry Groensteen, cuyos trabajos me interesan mucho.

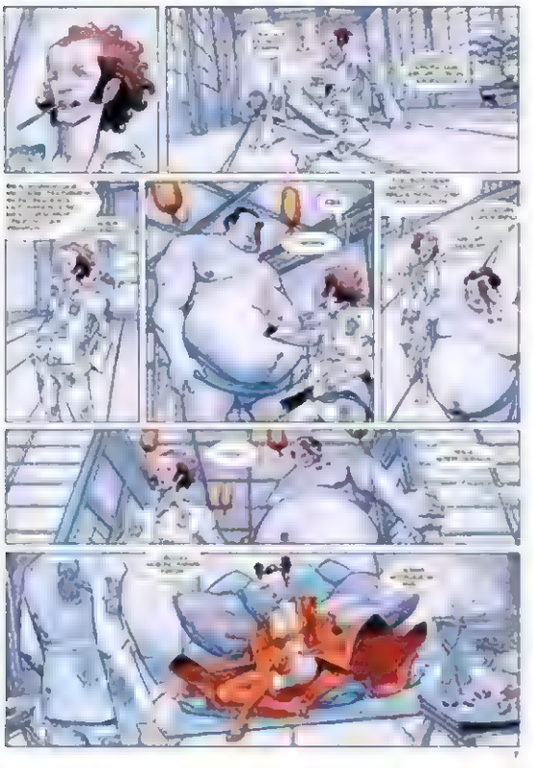
P: Aún así, imaginamos que la mayor parte de tus conocimientos han sido adquiridos a través de la lectura de autores propios del cómic. Por ejemplo, siempre has señalado la destacada influencia que Bilal ejerció en tu obra. ¿Serías capaz de establecer un canon estético particular y justificarlo?

R: Bilal fue clave no sólo para mí, sino para la mayoría de toda mi generación. Fue algo puntual. A principios de los ochentas se conocía muy poco en nuestro país de lo que se estaba haciendo en Europa. Y lo primero que se editó acá fue *La Feria de los Inmortales* que salió serializada dentro *Humor Registrado*, una revista que era muy masiva por aquellos años. Todos nuestros padres la compraban. Ninguno de nosotros había visto nada parecido, estábamos acostumbrados a leer historietas en blanco y negro, o tiras cómicas, y de repente tenías ante tus ojos todos esos colores y texturas. Creo que ninguno entendió del todo el guión en su momento, éramos niños, pero quedamos prendados. Después vino la Fierro y la importación de las revistas españolas y todo eso se terminó de asentar. Además de influencia directa, autores como Bilal, Schuiten, Prado, Moebius, Manara, De Felipe, además de los argentinos contemporáneos, fueron los que hicieron nos decidiéramos por dedicarnos a esto de los cuadritos.

P: Describe las herramientas con las que construyes tus guiones de historieta…

R: Otra vez, te podría llenar un libro describiendo técnicas y herramientas que utilizo y enseño en mis talleres. Te nombro un par nomás. Para todo lo que es la construcción del conflicto -cuando es realmente importante o complejo- suelo usar el Esquema Actancial de Greimas, con algunos agregados propios, que define a los actantes (sujetos, objetos, oponentes, etc). Y utilizo mucho otra herramienta de factura propia, que me gusta llamar los "Talismanes", que sirve más que nada para elaborar el entramado conceptual de una historia, es decir, cuestiones que no hacen a la estructura dramática, sino más bien a su sentido más profundo. Pero es un asunto muy complejo. Es una herramienta en permanente perfeccionamiento. En los primeros cursos que dicté la mayoría de mis alumnos no le encontraban ninguna utilidad. Ahora, por suerte, la he podido sintetizar mejor y mis nuevos alumnos le sacan un gran provecho. No es nada demasiado misterioso, es un equivalente a lo que los teóricos del guión cinematográfico americanos llaman el "sistema de imágenes", pero con una forma menos esquemática.

P: Siempre mantienes un estrecho contacto con tus colaboradores pero a veces has denunciado que la relación clásica de un trabajo conjunto y compartido se está perdiendo. Concretamente, señalabas como cada vez es más frecuente que el dibujante trabaje a saldo del guionista (normalmente norteamericano) que será él mismo quien se encargue de vender y cobrar el producto final. No es tu caso. Junto a los ya mencionados, Gabriel Ippóliti y Dante Ginevra, otros, como Fernando Baldó, Diego Garavanno, Julián Totino, Leonardo Pietro, y tantos otros que me dejo en el tintero, ¿qué aportan a la dimensión de tu escritura?



R: El fenómeno que citas viene en aumento desde hace unos años. Al parecer en Estados Unidos son muchos más los que pretenden ser guionistas de historietas que dibujantes. Entonces buscan continuamente dibujantes por todo el mundo a los que les pagan por página para que lleven al papel sus escritos. Dependiendo de la holgura monetaria del guionista, se consiguen mejores o peores precios por página. Como Argentina siempre se caracterizó por ser una gran fuente de buenos dibujantes, son muchos los que terminan trabajando con este sistema. El problema se da cuando muchos terminan pensando que ese es el único sistema posible y esperan que sea el guionista el que les pague por páginas, sin demasiado interés por los eventuales derechos de autor y beneficios de ser los coautores de una obra. Yo no le veo nada de malo, por el contrario, me parece una manera ideal para que muchos dibujantes aún en formación, terminen de profesionalizarse cobrando por sus trabajos. Y son muchos, todos los que citas y otros, la mayoría, los que saben muy bien lo que es trabajar codo a codo con un guionista para llevar a cabo una obra conjunta.

P: Por último, Diego, y ya que hemos hecho mención a buena parte de tus dibujantes, ¿cuáles son tus proyectos más inmediatos?

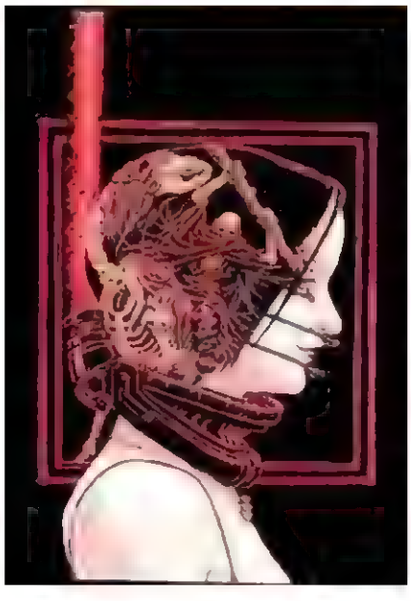
R: En este momento estoy escribiendo un nuevo álbum para Francia llamado “Fergus”, con dibujos de Leonardo Pietro. Además sigo con las historietas eróticas para la Kiss Comics, las colaboraciones con diversos dibujantes para la Fierro y otras antologías nacionales. También acabo de terminar junto a Diego Greco una historieta a publicarse en España en una antología temática. "Camping", todas las semanas, con Ginevra. Pero lo que más tiempo me lleva por estos días, es la creación de nuevos proyectos. Con Gabriel Ippóliti tenemos varias historietas comenzadas y estamos viendo con cuál tenemos mejor suerte editorial. Y hay muchas otras cosas empezándose con otros dibujantes como Fernando Baldó, Agustín Alessio, Adrián Sibar y Eduardo Santellán. Eso es, al menos, lo que se puede contar.

LAS MEJORES PESADILLAS. LEGIÓN DE SAL[illegible] SANZ

EZEQUIEL DELLUTRI

Edición:

TEBEOSFERA (2008, TEBEOSFERA) -2ª EPOCA- 1, 21-IX-2008



Siempre creí que mis pesadillas eran las peores. Despertaba en la agitación de sentirme perseguido, o cayendo a un pozo sin fin, o habiendo visto horrores tan indescriptibles como los monstruos tentaculares de Lovecraft; aún tardaba unos minutos en comprender que sólo se trataba del perverso ilusionismo de mi inconsciente. La vuelta a la realidad resultaba siempre tranquilizadora, claro, hasta que un día llegaron sus viñetas. Y entonces descubrí que mis pesadillas no eran las peores por lo que yo creía, sino por algo muy distinto: las de Salvador Sanz son definitivamente mejores.

No sé quién o qué alimenta la imaginación de este porteño, pero no creo que me guste saberlo. Sus historietas son complejos mecanismos de relojería perversa, relatos e imágenes frente a los cuales la pasividad deja de ser una opción.

Compré los primeros ejemplares de *Catzole* en una de las convenciones de cómics que se celebraron en Buenos Aires a principios los noventa. Claro, no se trataba de esos mega eventos repletos de sujetos disfrazados, sino más bien de una fiesta *under* destinada a cierto tipo de personas que buscaban abrir un nicho para un arte que estaba siendo arrasada por furia económica de la década. Fue allí donde encontré un puesto dedicado íntegramente a *fanzines*. Yo, que hasta el momento había sido un lector más bien oficialista, si se me permite el término, decidí gastar algunos de mis devaluados pesos en algunas muestras de la tan mentada producción independiente. Recuerdo que mi humilde desembolso despertó un caluroso aplauso de los historietistas que personalmente atendían el puesto; tal vez Salvador Sanz estaba entre ellos, no lo sé. Lo cierto es que en aquel momento ni siquiera sabía qué era *Catzole*, esa revista a la que injustamente se la llamó *fanzine*.

Fue en esta revista donde Sanz comenzó a publicar su hoy reeditada *Desfigurado* (1996-2000). La imaginería que despliega es tan inquietante como original: desde un héroe mutilado por una mujer que tiene una hoja de afeitar en lugar de dientes hasta la creación de un enigma inquietante: «¿Qué se refleja en dos espejos enfrentados?», sofisma que podría pasar a formar parte de los más interesantes trucos del pensamiento junto a la pregunta «¿Hace un árbol ruido cuando se cae si no hay nadie para oírlo?». Desfigurado es una historia compleja, a veces difícil de comprender, con un guión interesante pero que no

termina de desarrollarse, tal vez impedido por los cuatro años que tardó en completarse la publicación de sus casi cien páginas. Por momentos, el plumeado recuerda al de Solano López en *El Eternauta*, obra de capital importancia para comprender la concepción creativa y estética de Sanz.

Luego de este primer proyecto de largo aliento, Salvador se largaría con otras historias que le permitiría experimentar con su estilo, depurar su línea y avanzar hacia un entintado más pulcro y acabado que permitiera un mejor desarrollo del arte secuencial. Sus obsesiones continuaron, claro, persistentes como las peores pesadillas: el mundo apocalíptico, la esencia última de lo real, la importancia simbólica de la visión que con tanta claridad se manifiesta en *El inivisor* (2000-02), la presencia de la muerte como una fuerza renovadora antes que destructora en *Ángela Della Morte* (2005). Tal vez el punto que marca un avance más claro de Sanz no lo encontremos en la historieta, sino en una afortunada incursión al mundo del cine de animación en el corto *Górgonas* (2004). ¿Cómo hizo Sanz para lograr un clima tan acabado y perturbador en poco más de catorce minutos? Podríamos decir que la principal virtud está en un guión sencillo, depurado y sugerente, o en la habilidad para optimizar los pocos recursos con lo que cuenta, o en una inteligente elección de encuadres, o tal vez en todo esto, pero lo cierto es que *Górgonas* es una obra de difícil disección cuyo ritmo y clima deben ser la envidia de más de un director de cine de terror consagrado. Tengo que decirlo: *Górgonas* me horrorizó y me fascinó a partes iguales sin caer en un solo golpe bajo y con una historia simple hasta la ingenuidad pero contada con una efectividad pocas veces vista.

Para entonces, Sanz ya me tenía bastante preocupado. «Este niño malo está empecinado en dejarme sin sueño. Lo ha logrado, ha demostrado que puede atemorizarme», me dije. «Pero ahora ya conozco tus trucos, Salvador. Me has dejado sin dormir, pero no lo lograrás otra vez. Ya no volverás a sorprenderme».

Entonces llegó ***Legión*** (2006) y me di cuenta de que estaba equivocado.

La historia de *Legión* puede resumirse en un párrafo: un encadenamiento de hechos traen a nuestra realidad –que no es la única– un ejército de siniestros artistas de la perversión. Esta legión somete, mutila y asesina a los habitantes de Buenos Aires para lograr concretar su objetivo: construir una obra de arte totalizadora y salvaje. Los cuatro protagonistas, más que actuantes, son meros observadores que se ven arrastrados hasta las entrañas mismas de la legión para terminar descubriendo un universo en el que «*el arte es sólo una fuerza destructiva, un motor para la guerra y la aniquilación*».

Dentro de este argumento –que no por sencillo deja de ser original–, el poder de la narración de Sanz se despliega a pleno, primero al combinar imágenes del mejor estilo bíblico ambientadas en escenarios porteños fácilmente reconocibles con una concepción *oesterheldiana* del cómic, y luego con una estética de la mutilación que mucho le debe al *gore*, pero especialmente al universo infernal creado por Clive Barker en su obra fílmica y literaria. De este modo, Sanz nos ofrece, entre sus macabras elucubraciones, una lluvia de sangre que parece la undécima plaga de Moisés cayendo sobre una Buenos Aires evocada con tanta firmeza como aquella que hace cinco décadas fuera cubierta por la nevada mortal.**Legión** tiene muchas virtudes, pero destacaremos sólo las dos que consideramos más notables, aquellas que la sitúan en la cima de la producción de Sanz y deberían colocarla con facilidad asombrosa en el panteón de los cómics más originales de Argentina y, probablemente, del mundo:

En primer lugar, *Legión*, aunque explícito en su contenido visual, es sutil en la construcción de la trama. En una economía que, como sugiriera Will Eisner, es propia de la historieta, Sanz logra elipsis que no sólo dan velocidad a la trama –como el omitir el surgimiento del rostro en las nubes– generando cierta ambigüedad que acrecienta el misterio y acentúa el poder de evocación. Recordando ciertos momentos de Sin City de

Frank Miller, la utilización del color deja de ser un mero acompañamiento para colocarse al servicio de la trama: el relato comienza con tonos grises, incorpora en color con la llegada de la lluvia de sangre y retorna a la monocromía cuando los personajes se adentran en la escultura erigida por la Legión.

Tal vez la única pequeña resquebrajadura en la historia de Sanz sea el escaso desarrollo de sus personajes. La ausencia de información sobre ciertos detalles de la trama benefician la historia, pero los protagonistas carecen de carnadura humana. Quizá convendría preguntarse cuánto cambiaría la historia con personajes mejor desarrollados. Es difícil responder este interrogante. Es posible que muchas de las virtudes de esta obra se vean opacadas por una empatía mayor entre el lector y los personajes, pero lo más probable es que le hubiese aportado una nueva dimensión a una historia que ya de por sí trabaja en diferentes planos de significado.

Sin embargo, hay que aclarar que Sanz maneja como nadie en Argentina los recursos de la narración gráfica: sabe construir tensión e intriga no sólo a través de la historia y de las imágenes, sino a partir de las secuencias. De este modo, encadena pequeñas viñetas mudas que sugieren climas, vínculos, relaciones, haciendo gala de un exquisito uso del plano detalle como si de un juego fílmico se tratase. Un buen ejemplo de esto es la secuencia del colgante, donde el simple dije del collar de una anciana no tan inocente nos demuestra que nada es azaroso. Algunas escenas, como la página en la que se introduce el título, proponen un planteo claramente cinematográfico, logrando una percepción de movimiento tan sutil que las líneas cinéticas de las que tanto abusa el manga nos parecen un recurso tosco y poco ingenioso.

Concepciones del arte secuencial tan marcadas como ésta son difíciles de encontrar en la historieta argentina, que hasta hace algunos años todavía transitaba por senderos más clásicos, con una preponderancia del guión por sobre una idea integradora que aporte coherencia y plasticidad.

El segundo elemento que se destaca en Legión es el enorme poder de evocación de sus ilustraciones. Sanz ha demostrado tener una gran capacidad para generar imágenes de una belleza atroz, profundamente enrizadas en símbolos arcanos y universales. Esto se evidencia en la misma figura de los jinetes de la legión, con su mezcla entre primitiva y medieval, pero en la impactante secuencia de la coronación, donde un tema que podría haber dado para la peor escena gore –a las que Sanz parece ser tan afecto–, termina convertido en una postal que refleja toda la hermosura de la perversión y el dolor.

Por último, el mensaje esbozado sobre el final de la obra es inquietante. ¿Puede el artista transgredir los «límites de la cordura» sin pagar el precio de su osadía? La vida de grandes artistas como Donatien Alphonse François, –más conocido como el Marqués de Sade–, Edgar Allan Poe o incluso el post impresionista holandés Vincent van Gogh demuestran que el precio de la transgresión de determinadas normas en busca de una expresión más profunda muchas veces tiene un resultado perturbador en la vida del artista. ¿Podría esto llegar a afectar a toda una sociedad cuando esta ha decidido transigir todas las reglas? Y cuando se ha optado de manera masiva por el quebrantamiento de los límites, ¿cuál será la función del artista, profeta sin profecías que pregonar? Hábilmente, Sanz decide un final abierto, que no por serlo deja de funcionar como un cierre, superando así un problema que oscureció parte de sus primeras obras.

¿Hasta donde llegará Salvador Sanz? O, mejoremos un poco la pregunta: ¿Hasta donde nos hará llegar Salvador Sanz? Su obra aún es reducida y es lógico teniendo en cuenta que la historieta argentina nunca ha logrado recuperar el terreno perdido en cuanto a cantidad y calidad de publicación. Viendo la impactante evolución de Sanz y el lugar de privilegio que merecidamente se le da en la nueva etapa de Fierro a su nueva obra *Nocturna* (2006-8), uno creería que está logrando el reconocimiento que necesita para poder continuar soñando sus macabras pesadillas, esas que se enraízan en lo mejor de la historieta argentina como una muela podrida que ningún dentista debería arrancar.

Legión ha sido publicado por Ivrea en Argentina y por IDW en los Estados Unidos

TRAS LAS VIÑETAS
JAVIER MORA BORDEL

Origen:

Traducción de "TRAS LAS VIÑETAS: BREVE PANORÁMICA DE LA HISTORIETA ARGENTINA ACTUAL" • HTTP://SUPERCOMICS.COM.MX

Edición:

http://supercomics.com.mx

TEBEOSFERA (2008, TEBEOSFERA) -2ª EPOCA- 1, 20-X-2007

Resumen / Abstract:

Análisis de los nuevos grupos creativos de la historieta argentina actual, atendiendo, principalmente, a sus propuestas líricas y épicas.

Notas: Artículo de edición compartida con la página web de México supercomics.com.mx

TRAS LAS VIÑETAS: BREVE PANORÁMICA DE LA HISTORIETA ARGENTINA ACTUAL

Dimes y diretes.

Hoy por hoy, podemos hablar, sin riego de equivocarnos, de un tímido, a la vez que constante, relanzamiento de la historieta argentina en toda su dimensión. Desde un paulatino afianzamiento de estudios críticos (Laura Vázquez, Roberto Von Sprecher), históricos (en este sentido destacaría la labor de los componentes de la Bañadera del cómic ya sea a través de la edición digital de *Sonaste Maneco* o de la impresa, con el primer tomo de su estudio acerca de la figura de uno de los más reputados guionistas en castellano, *Oesterheld: en primera persona / en tercera persona*), o, divulgativos (*Comiqueando*, ahora en línea, *Banda dibujada*); hasta una, cada vez más y mejor, producción editorial propia (Domus editora, Thalos editorial) o sustentada en medios ajenos en primera instancia (*La biblioteca Clarín de Historieta*, la nueva *Fierro* subrogada al diario *Página 12*). Sin dejar de lado el afianzamiento de encuentros o certámenes, en mayor o menor medida populares (*Animate!, Necomicon, Aquelarre, Tinta Nakuy*), así como de esfuerzos aislados llevados, con dedicación y constancia, a buen puerto (la excelente muestra que con motivo del quincuagésimo aniversario de El Eternauta, y del trigésimo de la luctuosa desaparición de Oesterheld, realizó Mariano Chinelli). Ramas todas ellas que vuelven a brotar de un fértil y firme tronco de imperecedera creatividad historietística, de características particulares, donde, junto a los autores clásicos de siempre (Trillo, Risso, Alcatena, Solano López, hasta hace poco Meglia…), convive una nueva hornada de jóvenes y destacados talentos (De Caro y Greco; Salvador Sanz; Lucas Varela, etc.) cada vez más afianzados en torno a obras dispares (*Doméstico*, *Legión* y *Estupefacto*, respectivamente). Pero no debería de extrañarnos…

El flujo de la Historieta argentina se ha nutrido de estas idas y venidas entre momentos de gloriosa exaltación (la década dorada de los años cuarenta y cincuenta, los tumultuosos setenta), y delicadas etapas de zozobra (la indefinición de los sesenta, los crípticos años finales de los ochenta) o, más bien, naufragio; si bien es cierto que ninguna había sido tan grave como la vivida recientemente a finales del siglo pasado. Crisis desgarradora, de 1992 a 2002, y representativa, ejemplo de la lenta decadencia de nuestra historieta, su peor consecuencia habría sido remarcar la agónica fragilidad de una industria, antaño popular, que ahora padecía escasez de lectores, fracaso editorial, nula repercusión en los medios informativos, etc., parecían sinónimos parejos capaces de mostrar, de forma precisa y meridianamente clara, su paulatino proceso de descomposición.

Un panorama, nada halagüeño pero que a pesar de todo ha dado paso a una nueva generación plenamente adaptada, que no condicionada, por tales dificultades. ¿No hay público? Se crea. ¿No hay industria? Se fabrica. ¿No hay espacio? Se obtiene. Resistencia a ultranza. ¿De nuevo, una historieta para sobrevivientes? Podría ser. Pero mejor dejamos de lado cualquier reduccionismo caduco que únicamente sirva para insuflar altivos aires de guerrilla. Hablemos de una historieta real, sustentada, sin aspavientos, en la particular capacidad de nuestra propia visión personal. Hablemos de una historieta social, impregnada, sin dudas, sobre los ecos de las voces que nunca oímos o queremos oír. Hablemos de una historieta viva, en movimiento constante, lazo de unión entre contrarios, puente entre los más diversos sentidos…

"No future".

La nueva historieta argentina del siglo XXI nace como expresión directa de un estado carencial. Y esto implica que, de entrada, una serie de características determinadas se establezcan como requisitos perentorios y determinados, todos ellos desarrollados en torno a la creación como la línea de flote y salvaguarda que propugna, ante la falta de recursos de todo tipo, ingenio y coherencia; todos ellos nutridos de la creatividad como santo y seña de firmes fórmulas y propuestas de acción.

Así, por un lado, se postula su condición de acto de fe. Mientras que anteriores etapas de decadencia se resolvían por las buenas (una fórmula editorial que paliara la caída en picado de las ventas, un personaje que adquiriera notoriedad…), de golpe y plumazo, ahora la precariedad obligaba a asumir la creación, consciente y decidida, a ciegas. Y nunca mejor dicho. Crear (por cuestión de perentoria necesidad, sin poco más de por medio) y creer (por encima de todo alcanzar la meta de la profesionalización), en plena, que no perfecta, unión abstracta. Esfuerzos personales y "desinteresados" que por fortuna no han pasado desapercibidos en su mayor parte, obligando a que los autores nacidos creativamente en este periodo den un paso al frente, se carguen de responsabilidad.

Por otro, se hace noble el viejo lema: la unión hace la fuerza. La cadena común de voluntades aisladas que supone la historieta argentina desde finales de los noventa ha derivado necesariamente hacia la proliferación de grupos y movimientos estéticos creativos. Formas parejas de pensamiento, de interacción estética, capaces incluso de crear posturas y estados permanentes, y referentes, de opinión. El tradicional predicar en el desierto se convierte de esta manera, en un ejercicio colectivo de superación. Egos e inquietudes propias en pos de un mismo ideal: la regeneración, total o parcial, del medio.

En torno a ambas cualidades, oscilan el resto de elementos actuales, nutriéndose de sus valores, plegándose a su medida. No son pocos los autores que se erigen de modo individual pero menos aún los que no guardan contacto con estas tendencias comunes. Ninguna editorial crea líneas de edición para estos movimientos pero se publican obras surgidas en los mismos. Escasas son las opiniones críticas o históricas que sustentan su génesis y crecimiento posterior, pero su lugar en el marco de la historieta argentina es ya indiscutible.

Contracorriente.

A tenor de esto, dos serán las vías creativas de mayor calado. Hablamos de las ofertas constituidas alrededor de los grupos: UNHIL (unión de historietistas e ilustradores) e Historietas Reales. Surgidos en 2001 y 2005, respectivamente,

ambos son movimientos parejos en cuanto a su constitución (se nutren de un amplio elenco de autores surgidos alrededor del espíritu cooperativista del fanzine) desde su fundación, a pesar de que no son pocas sus diferencias atendiendo a su propia visión de la historieta: para los primeros, un aliento lírico de lo cotidiano; para los segundos, un "arma", en palabras de G. Celaya, cargada de futuro.

Esfuerzos y compromisos de base capaces de definir, a través de su contraposición, la esencia de cambios más que relevantes y definitorios, al tomar lo que es una temporalidad más que manifiesta como telón de fondo. Así, las propuestas, tanto de Historietas Reales como de la UNHIL, se caracterizan en conjunto por una particular presencia de lo cotidiano. Caras de la misma moneda, responsos semejantes, lo lírico y lo intrahistórico cobran protagonismo como pautas interpretativas de época, ya sea enraizadas en el entorno del día a día, ya tras las huellas inalcanzables del pasado. Visiones y modos de entender la realidad circundante por parte de aquellos que se nutren de su aliento y, que atendiendo a su modo particular de relación con los hechos, oscilará entre el dinamismo o estatismo, entre el individualismo y el socialismo, de su propio estatus definidor.

Atendamos al mismo.

La realidad hecha Historieta

El proyecto de Historietas reales nace con una clara vocación por el juego escénico: parodiar las tramas existencialistas del cómic. Retroalimentación conceptual que dará pie a una desvirtualización de las experiencias ajenas más que de las propias. Y no es para menos. La historieta mundial viene sufriendo un exceso de primeras personas narrativas, ejemplificadas en esta posmoderna corriente de autor hoy en boga (no tan novedosa, dada la tradición de autores como Art Spiegelman o Carlos Giménez, por poner dos ejemplos). Reflejar todos y cada uno de los vericuetos de nuestras acciones (a veces, incluso de las más nimias), se ha convertido en la razón de ser de un gran número de artistas actuales (Satrapi, Trondheim, David B., Jessica Abel, Guy Deslile, Chester Brown, Joe Sacco, Julie Doucet, Flix, Craig Thompson… la lista resulta interminable) y se suele confunde su proceder con una errada concepción de lo lírico, entendido como un monólogo de anécdotas personales. Todos estos autores asumen (sin razón aparente) su protagonismo, su relevancia sin parangón de cara al mundo que les rodea, y ahogan, con este lirismo de andar por casa, cualquier intento de ficción, aun cuando toman prestadas, de forma inconsciente, sus fórmulas textuales: engarzar recuerdos y semblanzas, uno tras otro, mediante estructuras diegéticas. Se superpone así, en cada planteamiento, una individualidad latente que reduce la capacidad de interpretación de lo real; latente en todos, por un modelo testimonial sustentado en la aparente veracidad de quien estuvo en contacto directo con los hechos, de quien posee, por defecto, una perspectiva única e irrepetible frente al resto. Y si esto supone una perdida paulatina de intensidad narrativa, que más da. Lo importante es compartir la visión *behaviorista* de nuestras propias miserias; la de asumir –cruel paradoja- como "narrable", cualquier vicisitud susceptible de ser "dramatizada".

Craso error. Si el cómic, hasta el momento, no ha desarrollado plenamente su sustancia lírica, no ha sido por resultar imposible dada su naturaleza como medio (dejemos de lado esa errada automutilación como "género" popular), sino por el uso exagerado y excesivo de lo personal (debemos referirnos al conjunto, cuidando que obras como *Persépolis, Palestina* o *Blankets* no caigan en este saco roto), incapaz de dilucidar sus verdaderas capacidades estéticas y simbólicas. Los autores no cuidan ni abren su mundo interior; es más, da la sensación de que hablan por hablar. El objeto lírico se difumina y desvanece así, ante la escasez cierta de sentimientos garantes de actitudes, aún enunciativas, con auténtico peso y calado.

Conscientes de ese peligro, los historietistas reales abandonan cualquier intento de construir diarios desolazantes, de plasmar testimonios desangelados, carentes de sustancia original. Estamos, sin duda, ante un compendio maestro de miradas interiores provocadoras, de vueltas de hoja apasionadas ante los estrechos márgenes de lo preestablecido. Lo exterior hecho migajas, deshilachado a través de un alma creadora, entusiasmada por descubrir sus recovecos. Como reza su propio *slogan*: "la realidad se vuelve viñetas". Y nunca mejor dicho. No se plasma el mundo que les rodea, se

RING! RING! RING!
HOLA...
HOLA...
HOLA...
HOY ME LA PASE ATENDIENDO LLAMADOS PREGRABADOS.
OTRA VEZ TE QUEDAN ESCUCHANDO CON SUPUESTOS O NO SABE TE HABRAS SALVADO?
NO, ESTA VEZ FUERON CASI CINCO MINUTOS A DIFERENTE TRANCE DE COMO SIEMPRE QUE SIENTO NO MOLESTAR MOMENTOS QUE PASAR COMO PAUS
POR EJEMPLO A MI ME GUSTARIA ESTAR DORMIDA AL ESCUCHARLOS NO CONTESTO NO PRESTO ATENCION Y PIC Y ESTAMOS AL HORNO

reconvierte. Se destila a su imagen y semejanza. Las viñetas dejan de ser trasuntos testimoniales para erigirse en verdaderos conatos líricos, en muestras simbólicas de lo profundo. En puros resortes del pensamiento, alentados por sus características propias.

Por definición, la pluralidad se convierte en esencia y bandera de grupo. No se trata de ofrecer una óptica reduccionista, si no de dar todas las interpretaciones posibles para una comprensión estética plausible de la pareja realidad que nos rodea. Fluctuaciones variadas de un mismo espectro, de un campo social (rayando los límites impuestos por Bordieu) verdaderamente común. Ya sean pensamientos irreverentes (A. Mosquito, Ernan), herederas del *underground*, ya sean reflexiones intimistas (M. Aguirre, Reggiani y López), llenas de sensibilidad y sutileza, ya sean muestras abiertas y descarnadas (Agrimbau y Ginebra, Zalazar), a través de las voces de otros, expresiones intensas, agridulces de sueños y anhelos propios. Este hermanamiento desfragmentado se teje de múltiples posibilidades, aderezados con aquellos elementos propios de la cultura contemporánea como la televisión, los viajes, la angustia urbana..., capaces de abordar, desde una presencia autobiográfica alejada de todo vano intento de megalomanía, las tribulaciones de toda una generación.

Se dan cita aquí una mezcolanza de estilos creativos, de necesidades, que encontraran su caudal a través de un formato interactivo. El formato *weblog* o *blog* se convierte así en la herramienta perfecta: participativo, en cuanto fondo y forma, forjador de un dinamismo constitutivo, connatural. El lenguaje secreto de la historieta queda así traducido a una interpretación digital abierta a infinitas puertas. Salvo casos aislados como *El asco* (obra cerrada y redonda desde su concepción a tenor del interés de los ya mencionados Agrimbau y Ginebra), Historietas Reales aporta un cúmulo, aparentemente infinito, de breves relatos destilados atendiendo al gusto del momento. No hay límites escénicos, ni cortapisas reductoras. De este modo, la ilusión de McCloud de "un lienzo sin límites" cobra parte de sentido: la linealidad queda atrás pero no es abandonada (el marco del papel es el sustento de las mismas), favoreciendo su lectura. La esencia del cómic permanece inerte en pos de la versatilidad reconocida de lo claro y conciso.

Quedan atrás las naturalezas muertas. El alarde simbólico responde a una intención, a un interés manifiesto por contar de modo creíble y verosímil unos sentimientos ciertos. Todo responde a un sentido. Nada queda dispuesto al azar. Nada resulta recurrente o traído al pairo por una digresión. Cada acción es medida en aras a la ya mencionada intensidad de facto. Tras la misma, el deseo por compartir, atendiendo a un esquema previo de fondo, destinado a sustentar el peso de la historia. Y es aquí donde cobra valor la propuesta de nuestros historietistas. La autenticidad brota no de la causalidad aparente si no de la intencionalidad consciente. El alma se pone de manifiesto pero a tenor de una pauta, a renglón seguido de un modelo que tipifique su trasfondo emocional. Que lo conduzca y oriente hacia un propósito concreto. Que lo haga, de esta manera, real. Perdurable.

La Historia hecha Historieta.

La otra cara de la moneda: el canto épico. Antes hablábamos del uso parcialmente paródico de una moda. Ahora, tenemos que hacerlo de la recuperación de una tradición especialmente destacada dentro del ámbito de la historieta argentina: el cómic histórico. Oesterheld, Pratt, Breccia, Carlos Roume, Juan Arancio, Arturo del Castillo, entre otros, nutrieron el marco principal de la aventura, cuna de hombres y mujeres dignos de elogio, en un tiempo y espacio

definidos como turbulentos. Una manifestación de épocas remotas, siempre con presencia reveladora, en un presente aleccionado ante su pasmosa falta de respuestas o convicciones, a tenor del momento. Héroe y sociedad a la sombra de las circunstancias impuestas.

En este sentido, la propuesta de la UNHIL supone un paso adelante. Supera con creces el modelo *oesterheldiano* de narración *in crecendo*, por el cual el arquetipo del hombre común puesto en una situación extrema capaz de afectar los cimientos mismos de la estructura social, y que finalmente deriva en un colectivo atrincherado alrededor de la defensa a ultranza de sus principios ideológicos. Así, este héroe individual o colectivo, pero ficticio en todo caso, será sustituido por su correspondiente correlato real. No es de extrañar. La tucumana UNHIL se enmarca dentro de este generoso espacio de la otredad, de asumir la voz de los semejantes, compartida, erigida en la necesidad de recuperar los sujetos marginados y marginales de la historia oficial, los hechos puntuales sumidos en el olvido; es decir, esa memoria colectiva tan denostada tanto en la historia, como la historieta argentina. Y no es este un ejercicio de historicismo resultón de tapa de fascículo y carente de propósitos. Imbuidos de propuestas cercanas al nuevo historicismo de Pierre Nora, o a los estudios literarios de Gilbert Chaitin, los autores orientan sus esfuerzos hacia un documentalismo de fondo y forma proclive a la reconstrucción de un pasado en cierta manera borroso, además de proclive –este es el verdadero peligro- a ser borrado, y que hará indispensable un nuevo discurso: un cómic de corte diferencial ligado a una funcionalidad política estratégica para influir en las conciencias; un intento consciente por forjar un espíritu crítico e independiente.

Lejos del panfleto, la UNHIL plantea un modelo de historia viva, entendida y manifestada como la narración de un tiempo anterior marcado de actualidad. Así, *1806 Invasión* (obra plural donde colaboran entre otros: Arturo Soria, César Carrizo, Guillermo Fabián, Néstor Martín, Rodolfo Paz, y un largo etcétera), surge con el propósito de plasmar un hecho capital como son las invasiones inglesas. Lo remoto cobra forma, se hace carne; lo lejano se palpa, se vuelve cercano. Lo pretérito se exterioriza en cuerpo y alma, con la intención única de encontrar causas plausibles capaces de dar respuesta al porqué de tanta sangre derramada, de tantos silencios vedados. La esencia de lo argentino en contraste: pasado, presente y, sin duda, futuro, interrelacionados entre sí bajo unas mismas circunstancias, cercados bajo el peso de una misma sombra, a pesar de verse nutrida de épocas equidistantes. Río de sangre de origen incierto, remoto, pero tratado de precisar, de acotar.

1806 Invasión, en este sentido, postula un punto de partida expreso. Resistencia heroica ante el exterior, combate cuerpo a cuerpo de seres anónimos, pero comprometidos, ensartados dentro de los límites de una intrahistoria mundana, definitiva ante la oportunidad de ofrecer una recreación popular de primera mano lejos de un producto editorial de aire simplón al estilo de Pigna, de escaso carácter divulgador y menor repercusión mediática. Obras como *Hiroshima* de Keiji Nakazawa o *Las torres de Bois-Maury* de Hermann, atestiguan sobradamente que el cómic es digno hijo de su tiempo y de sus gentes, confirmando su potencial intrahistórico por encima de otros medios más dados al espectáculo. Lo oral jamás recogido por las versiones oficiales; aquellas historias de la vida, secretas y ocultas a los ojos de la posteridad, capaces de alcanzar una definición acorde con el grado de épica profunda y generosa de quienes se sacrifican por el resto, los demás, en silencio, imbuidos por un ideal imperecedero. Gestas capaces de erigir la memoria histórica de toda una nación, más aún en los tiempos de su formación y constitución (de ahí la relevancia de escoger este periodo concreto de entre todos) como unidad cultural. Una épica del pueblo, de protagonismo múltiple y vedado, que, será quien marque el devenir en común de Argentina a lo largo de su historia por medio del diálogo interpersonal entre personajes supuestos representantes del parabién colectivo, lejos de cualquier atisbo de lirismo individualista.

No es de extrañar, por tanto, que, ante el peligro de la indefinida posmodernidad de principios de siglo, y tras el oscuro contexto que sacude los tiempos recientes de la nación argentina, su historieta quiera asumir un propósito de entrega cercano, quizás, a la enmienda. Como medio de comunicación de masas, aunque éstas hayan disminuido considerablemente, la historieta argentina ha desempeñado una función reveladora de su idiosincrasia. Sus autores han presentado un interés preclaro en retratar las mejores cualidades del ser humano: valentía, sentido de la justicia, coraje, solidaridad… siempre dentro de situaciones extremas tendentes a la destrucción. De los héroes de papel el lector podía tomar nota, aprender a ponerse en su lugar y asumir, dentro de los límites de la imaginación, su papel. Un cariz pedagógico capaz de elevar productos de consumo y entretenimiento, en tabulas rasas de aprendizaje moral. Educación para la vida y sus vicisitudes, desde viñetas plenas de interés humano.

Imbuida de esta tradición, la UNHIL en su conjunto, decide emprender una vía de marcado carácter educativo. Para ello fundan el Ekeko, institución para la enseñanza de la Historieta, junto a la UC!, unión de caricaturistas de Tucumán. Consideran que la escuela debe convertirse en el nuevo espacio de referencia. Abandonado el quiosco, asumida la fuga de lectores, la UNHIL presenta un producto de presentación en pos de la conquista del aula, germen del mañana. Destacada línea social capaz de aunar vocaciones artísticas y docentes, para la creación y uso de una herramienta de trabajo y disfrute ideal para ofrecer imágenes de la historia, movidas por la búsqueda permanente de la verdad, aquellas razones y hechos determinantes constituyentes de la visión propia de lo argentino. Hoy, cuando tanto cuesta captar la atención del alumnado, el cómic puede revelarse como un revulsivo paradigmático en relación a ésta y otras materias: explicación somera de una materia de hechos y sucesos carentes de sentido de no ser difundidos de manera adecuada. Implicaría una paulatina escalada de conocimientos guiada a la que el futuro alumno aportará sus opiniones personales en defensa de una interpretación propia. La lección, a primera vista, puede resultar evidente: cualquiera en cualquier momento puede asumir un rol específico en la Historia. Encontrar nuestro lugar y estar preparado para asumir nuestras depuradas responsabilidades en el momento preciso y oportuno.

Ahora sólo queda esperar; aguardar a que esta prístina semilla de identidad cultural brote…

Sendas.

Orquestadas las voces colectivas, el devenir de la historieta argentina se presenta no lleno de incertidumbre. La superación paulatina de este estado de crisis aún no es un hecho. Es verdad que han sido plantados los nuevos cimientos de una creatividad compartida, tan necesaria como indispensable, pero el crecimiento industrial, el mismo que en otro tiempo no muy lejano quizás hubiera rechazado estas mismas propuestas por "atrevidas", no resulta igual de parejo. Ambas líneas han encontrado correspondencia editorial, pero los modelos de producción no han encontrado aún una respuesta a la continua perdida de lectores potenciales, cegados por los cantos de sirena de otros medios de ocio y entretenimiento o, incluso, artísticos.

Descartados, salvo las honrosas excepciones de algún que otro homenaje, los apoyos institucionales, o bien los creadores ceden sus obras a precios irrisorios con la esperanza generosa de gustar e ir generando mercado, o bien las publicaciones se sustentan del pasado, viven del nombre ganado a pulso antaño, aun dando la sensación de ser anacronismos ambulantes. Amén de cotos vedados, incomprensiblemente, a esta nueva generación de autores capaces de gestar generosamente y por si solos los vientos de cambio y renovación oportunos, a pesar de la falta de reconocimiento, o mejor, de agradecimiento. Impulsos económicos estables y estabilizados, así como la asunción del orquestado cambio generacional, son los pasos a seguir para alcanzar el destino final: la recuperación de la historieta como medio de difusión de masas, como espacio de encuentro fortuito encaminado hacia la posteridad.

En cualquier caso, la suerte ya esta echada. Por eso, quizás, la conclusión no sea tan halagüeña.

FIERRO. EL REGRESO

ANDRÉS ACCORSI

Edición:

TEBEOSFERA (2008, TEBEOSFERA) -2ª EPOCA- 1, 17-IX-2008

Resumen / Abstract:

Reflexión en torno al renacimiento de la revista Fierro, uno de los paradigmas de la moderna historieta argentina.

FIERRO: EL REGRESO

1. EL MITO

Los argentinos, o en realidad, los idiotas, así, en general, sin distinción de razas ni nacionalidades, tenemos una bochornosa tendencia a la memoria selectiva. Recordamos pedacitos de realidades, detalles, momentos aislados y nos convencemos de estar recordándolo todo. Vivimos autoengañados en una especie de sinécdoque histórica, donde 15 minutos son una semana y una semana es un año.

Eso explica el mito de *Fierro*. Durante los 14 años en los que *Fierro* no salió (1992-2006) y no teníamos más remedio que recordar los tiempos en los que sí salía (1984-1992), construimos un mito en base a nuestra infalible memoria selectiva. *Fierro* era... los 25 ó 30 primeros números de *Fierro*, esa etapa mítica y maravillosa, en la que muchísimos factores (muy complejos como para analizarlos de modo pormenorizado en este artículo) se conjugaron y nos regalaron a los lectores algo más de dos años de una revista casi perfecta. Y eso es lo que elegimos recordar cuando se terminó *Fierro*. Todo lo que vino después, esa *Fierro*errática y mutante, esa Fierro que se vuelca hacia la experimentación con resultados a veces grandiosos y a veces estrepitosos, esa *Fierro* que coquetea con el *under*, esa *Fierro* que alrededor del nº70 encuentra otra fórmula viable, pero que alrededor del nº90 se vuelve a empantanar, esa *Fierro* que llega al nº100 poco menos que arrastrándose y pidiéndole la hora al réferi, no figura en ningún sitio. No es lo que nos gusta, no es lo que nos enorgullece y, por lo tanto, no es lo que elegimos recordar.

Lo cual es, además de muy injusto, muy peligroso. Injusto, porque eso sucedió: los nºs 30 al 100 de *Fierro* se publicaron, existen, yo juro haberlos leído y hasta tenerlos en mi casa. Y tienen muchas historietas excelentes, y muchas apenas dignas y muchas que le habrían hecho un favor al Noveno Arte de haber permanecido inéditas.

Y peligroso, porque ahora que *Fierro* regresó (como complemento del diario *Página/12*, a partir de Noviembre de 2006) le exigimos que compita no con la *Fierro* de 1992 -que sería su antecedente más inmediato- y ni siquiera con el promedio de los 100 números de la etapa clásica. Le exigimos que compita con el Mito, con la *Fierro* que permaneció en el recuerdo de los fans, inmaculada e inalcanzable, eternamente sentada en el trono de Lo Mejor que le Sucedió a la Historieta Argentina de Oesterheld en Adelante.

¿Cómo se explica este afán por parte de los lectores de medir a esta nueva *Fierro* con la mítica *Fierro* del '84-86? No se explica. O por lo menos yo no tengo idea de cómo explicarlo. Tal vez el hecho de que tanto la *Fierro Mítica* como la *Fierro* actual tengan a Juan Sasturain como cabeza visible estimule en cierta forma la odiosa comparación. Pero es un Sasturain distinto, con otra agenda, otros intereses, otro equipo que lo respalda y, por supuesto, un par de décadas más de experiencia acumulada. La propuesta es claramente otra, la coyuntura también y si hay algo que se mantiene constante será en todo caso el compromiso de Sasturain con la historieta argentina de calidad.

2. EL ÉXITO

Pero hay algo incluso más inexplicable que el incesante contraste entre esta versión de Fierro y la que publicaba Ediciones de la Urraca: el éxito. Créase o no, la etapa actual de Fierro es un suceso editorial, con ventas que superan los 15.000 ejemplares mensuales. El nº1 tuvo varias reediciones y los espacios de publicidad en la revista son sumamente costosos. Esto es poco menos que un milagro.

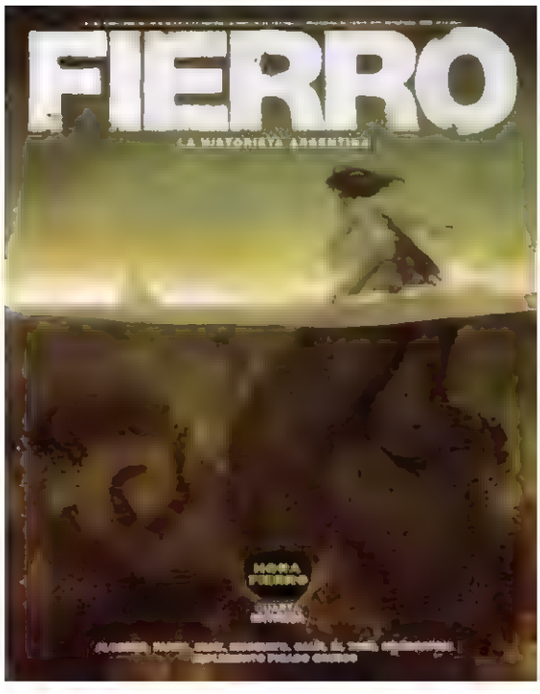
Que Fierro encontrara un lugar en el mercado editorial de 1984 era... casi una obviedad. Era la época de las grandes antologías de historietas para adultos y ya llevábamos un par de años de invasión del kiosco argentino por parte de revistas muy similares, como Zona 84, Cimoc, Totem, El Víbora, o Metal Hurlant. Era un producto nuevo, es cierto, pero que a muchos ya nos resultaba familiar (de hecho, ya habíamos leído todas las historietas de Pratt, Moebius, Muñoz y Altuna en estas revistas importadas). Las posibilidades de un fracaso eran exiguas y lo peor que podía llegar a suceder era que Fierro tuviera que morigerar un poquito su propuesta para ir a buscar lectores a las prósperas llanuras de Editorial Columba, o de la revista Skorpio.

Ahora bien, que Fierro lograra el impacto que logró en el mercado editorial de 2006, en un país que llevaba diez años sin antologías de historieta de ningún tipo (exceptuando alguna efímera revista dedicada al porno), en un país donde la historieta para adultos llevaba más de diez años refugiada en el under, donde la industria editorial recién llevaba un par de años de recuperación tras la crisis más devastadora de nuestra historia, eso sí que no se lo esperaba nadie. Sinceramente, apostar por un revival de Fierro en esta coyuntura requería de un coraje digno de las grandes epopeyas.

No son pocas las reuniones de colegas del medio en las que se barajan proyectos de nuevas antologías para adultos que puedan darle cabida a las decenas de excelentes profesionales argentinos que aún no encontraron su lugar en las páginas de Fierro. En todas se repite la misma pregunta: "¿Cómo sostiene Fierro ese nivel de ventas número tras número?". Yo soy de los que creen que no se le puede buscar una explicación racional a un fenómeno mágico. Hoy, Fierro es una especie de menhir que flota a dos metros del piso. Un monolito cuasi-sagrado, sobreviviente de una época pretérita, cuya prosperidad desafía todas las leyes de la

física y la lógica. Habría que realizar una pesquisa en los bolsillos de Sasturain. Tal vez tenga escondida una gema ancestral, réplica exacta y fulgurante de aquella que labraran a fuego y metal los Humanoides Asociados allá por 1975.

3. LA FÓRMULA



Pero ahora hagamos de cuenta que Fierro no es un mito, ni un espejismo, ni un milagro, sino eso que no existe más en ningún lugar del mundo: una antología de historietas para adultos. Si la analizamos desde esa óptica, ¿qué se ve?

Lo primero que llama la atención es la extensión. La mayoría de estas revistas tenían (cuando existían, claro) no menos de 80 páginas. Fierro tiene apenas 64 y ese dato es fundamental. En primer lugar, porque esa cantidad de páginas no deja espacio para las secciones de texto, un rasgo importante en muchas antologías de los '80 y fundamental en la Fierro clásica. En segundo lugar, porque requiere de una gran cantidad de historietas cortas, de no más de 6 páginas, un formato en el que trabajan (y se sienten cómodos) muy pocos de los autores consagrados, habituados al álbum de 46 páginas para Francia, el comic-book de 22 páginas para EEUU, o los episodios de 14 páginas para los contenittore italianos. La historia corta es un formato en el que se los ve mucho más sueltos a los autores que vienen de los fanzines, o de lo que en la etapa anterior de Fierro se conocía como el Subtemento Oxido. En tercer lugar, las 64 páginas fuerzan a una rotación permanente de colaboradores. Con la excepción de aquellos cuyas obras se serializan mediante el "continuará" (no suele haber más de dos historietas con "continuará" en cada número), todos los demás autores aparecen a lo sumo cada dos meses y a veces el paréntesis entre una y otra colaboración puede ser aún más extenso.

O sea que tenemos literales decenas de historietistas para cubrir apenas 64 páginas de historieta por mes, muchas historietas autoconclusivas y breves, y apenas un puñado de series, fragmentadas por episodios cerrados o por el –a mi juicio perimido- recurso del "continuará". Ah, y espacios exiguos y marginales (el dorso de un póster, por ejemplo) para los textos. Con este esquema táctico, Fierro sale a la cancha el segundo sábado de cada mes. Pero, ¿y los jugadores?

4. EL ELENCO

Los jugadores están divididos, a grosso modo, en tres grupos, a saber:

El Grupo Histórico. Está integrado en su mayoría por autores de 45 años o más, que prácticamente se esfumaron de la faz de la Tierra (o por lo menos, de la percepción de los lectores de historietas) en el preciso instante en que Fierro dejó de publicarse en 1992 y desde entonces, fueron poquísimas las ocasiones en que vimos historietas suyas. A este grupo pertenecen Carlos Nine, Muñoz y Sampayo, Horacio Altuna, Juan Giménez, Tati, el Marinero Turco, Patricia Breccia, El Tomi, Max Cachimba (único miembro de este grupo menor de 40 años), Marcelo Birmajer, María Alcobre, Chichoni, Alfredo Flores y Juan Carlos Quattordio. Los lectores más jóvenes suelen tener serios problemas para identificarse con varios de estos autores, a los que señalan despectivamente como "los amigos de Sasturain".

El Grupo Moderno. Está integrado en su mayoría por autores menores de 40 años, que dieron sus primeros pasos en el mundo de la historieta después del cierre de Fierro, y que lograron abrirse camino y labrarse una cierta reputación en los difíciles años '90 y principios de esta década. A este grupo pertenecen Gustavo Sala, Liniers, Lucas Varela, Pablo Túnica, Lucas Nine, Juan Sáenz Valiente, Diego Parés, Juan Bobillo, Jok, Salvador Sanz, Diego Agrimbau, Fernando Calvi, Ignacio Minaverry y Cristian Mallea, entre otros.

Un tercer grupo, mucho menos numeroso, se podría formar con aquellos autores que, luego del fin de la etapa clásica de Fierro, lograron mantener una cierta presencia en el mercado editorial argentino, ya sea en otras antologías tradicionales (Skorpio, Puertitas), en los diarios, o en proyectos más pequeños, o más basados en la autogestión. A este mini-grupo pertenecen Carlos Trillo, Enrique Breccia, Cacho Mandrafina, Rep, Esteban Podetti, Pablo Fayó y El Niño Rodríguez. Cabe aclarar que los cuatro primeros se habían alejado de la primera versión de Fierro mucho antes de que ésta llegara a su fin.

Afuera de esta división quedan tres autores de extensa trayectoria, pero que nunca habían formado parte del staff de Fierro: Oscar Zárate, Oscar Grillo y Copi, fallecido hace ya 20 años.

De esta radiografía (muy escueta, por cierto) se pueden extraer algunos datos interesantes. Uno, la fidelidad de Sasturain y de una porción del público para con los autores que hicieron grande a la Fierro de los '80. Dos, el criterio amplísimo a la hora de convocar a nuevos autores. Tres, la decisión de no intentar imponer a autores de cero trayectoria previa (como se hiciera en los '80 con De Santis y Cachimba), sino de hurgar entre todos esos proyectos más o menos marginales surgidos de 1994 en adelante (El Lápiz Japonés, La Productora, Catzole, la sección de historietas de la revista teórica Comiqueando, Suélteme, etc., etc. para rescatar de ahí a autores ya fogueados y capaces de rendir en un contexto de alto perfil.

Datos todos estos que no servirían para absolutamente nada si a la hora de decidir la inclusión o no de tal o cual historieta o de tal o cual autor, se descuidara lo más importante, que sigue siendo aún hoy la calidad de las propias historietas.

5. EL ESTILO

El regreso de Fierro, de nuevo con Sasturain como director y con una larga lista de autores de la etapa clásica recuperados para esta nueva versión sugieren, por lo menos a primera vista, una especie de continuidad con la Fierro de Ediciones de la Urraca. tr.viplviv.com Pero ¿esto es así?

Varios de los elementos ya enumerados me llevan a afirmar que no, que estamos ante un producto distinto, que conserva apenas el nombre y un cierto espíritu, pero que no se plantea en absoluto clonar a la etapa anterior.
Mencionamos las historias más breves, la escasez de series extensas con "continuará", la desaparición de las secciones de texto, la decisión de no imponer a autores 100% nuevos... Listamos también a decenas de dibujantes y guionistas surgidos después del cierre de la etapa anterior y vimos cómo entre todos esos autores no hay ninguno extranjero, mientras que en la versión clásica abundaban (o por lo menos no escaseaban) los Moebius, Manara, Pratt, Serpieri, Altan, Torres, Crumb y un extenso etcétera.

Y el último viraje importante que me parece que cabe destacar es el del subtítulo. De "Historietas para Sobrevivientes" (los españoles identificaréis esa frase con El Víbora, pero aquí la impuso Fierro), pasamos a un sencillo y a la vez categórico "La Historieta Argentina", un subtítulo en el que me permito leer la consigna clarísima de ofrecer –dentro de lo que es la producción local- un abanico lo más amplio posible de estéticas y temáticas, mucho más abarcativo que el de los '80, que giraba excesivamente en torno a la ciencia-ficción, un género casi totalmente ausente del cóctel temático de la Fierro actual.

Sin un énfasis excesivo en "lo argentino", ni una sobredosis de historietas centradas en la historia o en la realidad actual de nuestro país, esta versión de Fierro destila argentinidad por todas partes, tal vez porque –a diferencia de las antologías para adultos de los '80- no son muchas las historietas pensadas para ser colocadas

en el mercado europeo, sino que en un amplio porcentaje se trata de trabajos gestados ad hoc, con el lector de Fierro como primer y principal destinatario.

Y aquí estamos, sobreviviendo una vez más. En 1984 veníamos del horror de la dictadura y en 2006 salíamos de la hecatombe económica más funesta de nuestra historia. En ambos casos, a la salida del túnel, nos estaba esperando una revista de historietas osada, moderna, compleja y vital, que en los '80 era moda, en los '90 fue mito, y hoy es un éxito inexplicable, pero no por eso menos real. Uno de esos raros lujos que nos damos los argentinos...

Andrés Accorsi

DE CÓMO SONAMOS A MANECO

FERNANDO ARIEL GARCÍA

Edición:

TEBEOSFERA (2008, TEBEOSFERA) -2ª EPOCA- 1, 24-X-2008

Resumen / Abstract:

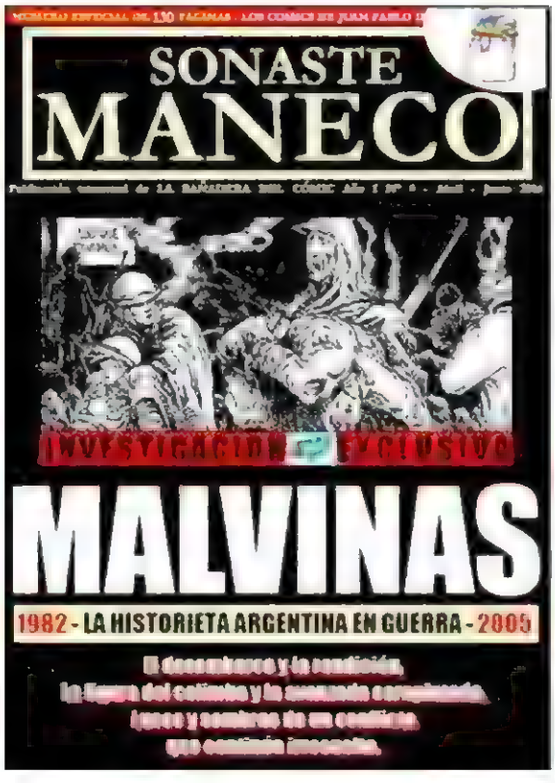
Origen y proyectos de la publicación "Sonaste Maneco", buque insignia del afamado grupo crítico argentino: La bañadera del cómic.

DE CÓMO SONAMOS A MANECO

Es difícil señalar cuándo comenzó todo. Porque nada, nunca, arranca de cero. Supongo. Pero si tuviera que elegir un instante, hacer un corte temporal completamente caprichoso, me gustaría pararme en algún momento del 2000. Porque fue un lindo año, con todo ese bullicio inútil que se había generado alrededor del (en vano) temido Y2K; y planeábamos un montón de sueños que la realidad se encargaría de dinamitar (al menos a algunos argentinos) en diciembre del 2001, con una crisis pasmosa que se lo comió todo, incluyendo vidas, ahorros y proyectos. En verdad, nos tocaba pagar la factura de la fiesta menemista que habíamos protagonizado como sociedad, aunque a la hora de meter la mano en el bolsillo para correr con los gastos, quienes la habían generado y quienes más se habían beneficiado con ella, no estaban en el restaurante. Como siempre. Como ahora, de acuerdo con el nuevo rosario de Wall Street.

Pero volvamos al 2000; y a aquellas charlas que mantenía con Hernán Ostuni (más que mi amigo, mi hermano), *cortadito* en mano y acodados en el mostrador de una comiquería porteña que yo regenteaba junto con otros socios y amigos. Comiquería a la que pomposamente denominaba "trabajo", como si hablar de historietas, leer historietas y buscar historietas en otros países del mundo pudiera ser calificado de esa manera. ¿Qué quedaría, entonces, para el hombreado de bolsas en el puerto, no? Hernán, inquieto como nunca, acababa de conformar un colectivo de trabajo, un espacio de investigación histórica sobre la historieta, junto con Andrés Ferreiro, Mario Formosa y Norberto Rodríguez Van Rousselt, tres muchachos más que respetados en el mundillo comiquero local. No sólo por la portación de canas, sino (sobre todo) por su condición de coleccionistas reputados, enciclopedias andantes en todo aquello que tuviera que ver con viñetas, sus autores y sus modos de producción y comercialización.

La Bañadera del Cómic. Así denominaron al emprendimiento que, de entrada, se abocó a un proyecto faraónico que el ímpetu y la energía de los bañaderos hacía ver como un simple paseo por el parque, una bella tarde soleada de verano. A grandes rasgos, se trataba de una Biblioteca Temática sobre la Historia de la Historieta Argentina, cuyas primeras entregas estarían, nada más y nada menos, que dedicadas a dos iconos del noveno arte local: Patoruzú y Héctor Germán



Oesterheld. Al de Patoruzú contribuí retocando y actualizando un viejo artículo que habíamos escrito con Hernán para nuestro fanzine *Akfak*. Y al de Oesterheld, poniendo la oreja y prestando algunas revistas que hacían falta. No voy a abundar mucho más. El libro de Patoruzú salió antes de la crisis. El de HGO, dividido en dos tomos organizados en primera y tercera personas, después de la hecatombe. En el medio, los bañaderos tuvieron la enorme gentileza de invitarme a unirme al club, cosa que acepté de inmediato.

Ahora me es más fácil seguir, porque el texto ya no depende del cuándo sino del cómo. Y el cómo emergió naturalmente de un intercambio de mails. "¿Por qué no hacemos una revista?", recuerdo que le escribí a los bañaderos en medio de una virtual conversación en dónde nos preguntábamos cómo llenar de contenidos a la página web de La Bañadera del Cómic (www.labanacomic.com.ar), ya que hasta el momento funcionaba sólo como soporte cuasi publicitario para el libro de Patoruzú. Estamos hablando de, más o menos, marzo-abril del 2004. Y se ve que rápidamente nos pusimos de acuerdo en qué revista queríamos hacer, porque el primer número de *Sonaste Maneco* estuvo colgado en la red de redes a mediados de julio de ese año.

De entrada tuvimos algo en claro. Principalmente, que haríamos la revista que nos gustaría leer. Punto. Y como me hice cargo de la dirección del *Sonaste Maneco*, me tocó transformar esa decisión en algo parecido a una línea editorial. El modelo elegido fue el de las revistas de actualidad, al estilo de *Noticias*, *Veintitrés* (Argentina), *Paris Match*, *Le Point*, *Le Nouvel Observateur* (Francia), *Stern*, *Der Spiegel* (Alemania), *Veja*, *Isto E* (Brasil), *Tiempo*, *Cambio 16* (España), *L'Espresso*, *Panorama* (Italia), *Life*, *The New Yorker* (EE.UU.) y *The Spectator* (Inglaterra), entre muchas otras. O sea, una publicación periodística destinada al público mayoritario, aquel que no siempre está interesado en las historietas y sus subproductos derivados. Y que, por ende, no tiene obligación de saber de qué estamos hablando cuándo hablamos de historietas.

Porque nosotros entendemos que cuando hablamos de historietas hablamos, esencialmente, de Cultura. Y de cultura en el sentido más amplio y profundo del término. Hablamos de Historia, de Arte (o artes), de Política, de Ideología, de teorías y prácticas, de costumbres; y de todo aquello que queda entremedio y funciona como lazo de unión. En una palabra: De identidad. O mejor aún, de identidades. Estoy convencido de que el periodismo es una manera de mirar el mundo. Una manera crítica de mirar el mundo y de intentar entablar algún tipo de diálogo con los debates que, en este mismo momento, cruzan las sociedades. Para emitir nuestras opiniones en torno a esos debates, elegimos pararnos en el rincón de la antes llamada cultura de masas. Desde allí; y con esa perspectiva, más el bagaje que cargamos como mochila, realizamos ese recorte de la realidad que es *Sonaste Maneco*.

Un recorte de la realidad que privilegia aquello que acontece en la Argentina, visto, leído y entendido desde una Argentina inserta en América Latina primero; y en el mundo después. Porque entendemos que la cultura nacional también se nutre de las experiencias supranacionales, siempre y cuando se trate de experiencias respetuosas de las diferencias, enfrentadas al modelo único que busca desalojar lo propio para universalizar lo que, naturalmente, nos es foráneo.

Para entender esos procesos, la información se ha convertido en nuestra materia prima, nuestra principal herramienta. Aquella que circula libremente, aquella que conseguimos, aquella que nos envían, aquella que generamos nosotros mismos, todas son más que bienvenidas. Y a todas les damos el mismo tratamiento riguroso, aunque más de una vez nos

haya tocado tragarnos algún que otro sapo. Porque de eso también se trata el periodismo. De sociabilizar ideas, logros, conocimientos. De ponderar acciones y sucesos de acuerdo a un parámetro tan arbitrario como personal, nuestra escala de valores.

Por suerte para quienes hacemos *el Maneco*, como le llamamos cariñosamente, muchos compartieron esa escala de valores. Profesionales del medio como Carlos Trillo, Eduardo Ferro, Oscar Grillo, Sergio Langer, Lucas Varela, Ray Collins, Gerardo Canelo, Javier Doeyo, Esteban Podeti, J.J. Rovella, Alejandro Aguado, Ariel Avilez de Seinegalt, Andrés Accorsi, Mariano Chinelli, César Carrizo y la unhil, Roy Thomas, Jim Shooter, Mark Evanier, Juan Padrón, El Delga, Edgar Vasques, Hervi, José Palomo, Jaime Huerta, Mauricio García C. y los hacedores de *Ergocomics*, Roberto Goiriz, Dario Mogno, Raquel Orzuj, Cristian Díaz el TEC, Juan Carlos Silva, Javier Mora Bordel, Manuel Barrero y la gente de *Tebeosfera*, Alvaro Pons y *La Cárcel de Papel*, el Museo de la Caricatura Severo Vaccaro, Melina Gatto y los amigos de la Fondazione Franco Fossatti, los sitios web *UBC Fumetti* (Italia), *Newsarama*, *Latino Review* (EE.UU.), *Comicvia* (España), *Universo HQ*, *Bigorna* (Brasil) y *Supercomics.com.mx* (México), la escritora Giovanna Rivero Santa Cruz; y publicaciones que no guardan relación con el mundo de los cómics, como las revistas *Foreign Policy* (España) e *História Viva* (Brasil), los diarios *The Arizona Republic* (EE.UU) y *Los Andes* (Argentina), así como la editorial alemana Taschen, entre muchos otros, fueron sumamente generosos al permitirnos republicar algunos de sus trabajos.

Sin ningún lugar a dudas, eso fue lo mejor que nos pasó como publicación. Por dos grandes motivos. El primero: No estamos solos en el camino que elegimos transitar. Y segundo: Lo más intereante de todo está por venir.

¡Sonaste, Maneco!

ASUNCIÓN Y GÉNESIS PARA UNA NUEVA HISTORIETA LATINOAMERICANA.

JAVIER MORA BORDEL

Edición:

TEBEOSFERA (2008, TEBEOSFERA) -2ª EPOCA- 1, 9-X-2008

Reseña:

HISTORIETA LATINOAMERICANA, LA (2008, LA BAÑADERA)

Resumen / Abstract:

Texto que comenta el origen, y describe, la nueva colección de libros teóricos sobre la historieta latinoamericana publicados por el grupo investigador argentino La Bañadera del Cómic.

ASUNCIÓN Y GÉNESIS PARA UNA NUEVA HISTORIETA LATINOAMERICANA.

La vana esencia.

Latinoamérica, a lo largo de su conformación como ente cultural, se ha erigido en la tabula rasa para múltiples influencias de todo tipo, signo y orientación. Un carácter aluvial que le ha permitido asumir como propio cualquier movimiento introducido en su amplio territorio. Mariátegui en lo literario, Rivera en lo pictórico... El arte nacional, aún tomado como punto de partida, asume como genuino este carácter continental. Lo latinoamericano adquiere presencia autóctona.

No ocurre lo mismo a la hora de determinar su presencia en la historieta. Si bien en un primer momento podríamos incluirla dentro de este lento proceso desretorizante y de maduración, orientado a la consecución de su particular conciencia de pueblo, la realidad es otra bien distinta. En la historieta latinoamericana el concepto de "hermanamiento" no ha sido tal hasta el momento actual debido a diversos motivos de distinta índole y calado: en primer lugar, por la desigual importancia de sus respectivos mercados con respecto a un punto focal y propio, capaz de nublar al resto. Hablamos, claro esta, de la historieta argentina, cuya repercusión pasada tanto a nivel de autoría (Oesterheld, Breccia padre e hijo, y tantos otros), como editorial (Columba o Abril, por ejemplo), alcanza altas cotas, produciendo este complejo de inferioridad en el resto. Por otro lado, no hemos de olvidar que nuestros parámetros occidentalizados no han mostrado demasiado interés en la historieta latinoamericana tomada en conjunto. Pongamos un ejemplo. Mientras que el *boom* de la narrativa latinoamericana es fruto del interés de las editoriales europeas de mediados del siglo XX, por establecer un conjunto efímero que permitiera englobar a buena parte de los escritores de moda en este periodo, un hecho igualmente significativo dentro del ámbito del cómic ha brillado por su ausencia.

A vuelta de página.

El panorama, sin embargo, está cambiando radicalmente gracias a un sólido propósito de revisión cenital auspiciado por un amplio sector de la crítica historietística latinoamericana. Un proceso paulatino, y a la zaga con respecto al resto de disciplinas artísticas ya mencionadas, pero en plena ebullición y vigencia. Movimiento con punto de arranque y partida.

En este contexto resulta capital la presencia del grupo de historiadores argentinos "La Bañadera del cómic". Grupo surgido en torno al año 2001, conformado inicialmente porH ernán Ostuni, Norberto Rodríguez Van Rousselt, Fernando Ariel García, Mario Formosa y Andrés Ferreiro, a lo largo de su trayectoria ha definido los parámetros constitutivos de la historieta argentina, delimitando ya sus orígenes (*Patoruzú*), ya sus artistas más reconocidos (*Oesterheld en primera persona*, *Oesterheld en tercera persona*, donde se aportaban datos reveladores y desconocidos acerca de la producción del autor en Chile). Se trata de fuentes históricas de marcado interés en el estudio del medio, y que conformarán el germen de una idea primigenia: la extensión de los estudios historietísticos propios más allá de las fronteras. A esto, hemos de sumar otro hecho relevante dentro de su trayectoria, como es la creación de la revista digital *Sonaste Maneco*, medio y visión puntual de la actualidad. En la misma encontramos el germen que alumbrará la fundación de la biblioteca latinoamericana de historieta. El *Maneco*, destinado a ser un órgano abierto, muestra en la difusión de sus páginas una amplia nómina de autores, autoridades reconocidas que nutren con su visión el alcance de una publicación, ya de por sí, global, manifestando de este modo un propósito preclaro: la colaboración mutua mediante la instauración de unos contactos firmes y sólidos a través de nuestro medio.

Idea y propósito preclaros terminaron por asentar, en agosto de 2007, la primera piedra del magno proyecto que nos ocupa, ***LA HISTORIETA LATINOAMERICANA***, colección de libros recopilatorios, presentados bajos los auspicios del *Maneco*. Pero, ¿a qué se debe esta necesidad imperiosa por asentar las bases de una historieta latinoamericana? ¿Por qué precisamente presentar estas fuentes documentales? La respuesta no puede ser del todo precisa: una vieja ambición personal de sus componentes por aunar un espíritu común y que simplemente brota en el momento oportuno; una simple casualidad en la que el contacto entre varios críticos, a lo largo del mismo 2007, provoca la "inspiración" oportuna para dar un paso al frente. Quizás, todo haya tenido que ver. Nos consta que esta colección es un viejo proyecto ya orquestado, desde su adolescencia, por Hernan Ostuni. Aparte, la agilización de los medios de comunicación a lo largo de la última década ha tenido como efecto una mayor cercanía.

En cualquier caso, la convocatoria ya quedaba manifiesta.

Acta fundacional.

El planteamiento de la colección es circular. Sin perder de vista en ningún momento la referencia particular a la creación de un hálito común latinoamericano, la obra se desglosa progresivamente en distintas visiones nacionales. Viaje de ida y vuelta continuo que abarcará la más amplia panorámica disponible hasta la fecha. Fernando García así lo precisa[1]:

> «La idea tras esta colección es la de rescatar aquellos colores locales, socializarlos y hacerlos circular entre los lectores especializados y aquellos ocasionales. Recurriendo (siempre que se pueda) a los protagonistas territoriales para no forzar lecturas ni medir con varas equivocadas».

Hasta la fecha sólo han aparecido dos tomos, los cuales cubren un amplio espectro: Cuba (Darío Mogno), Chile (Cristian Díaz), Uruguay, Colombia y Ecuador (Hernán Ostuni), Bolivia (Joaquín Cuevas, Jorge Siles, Hernán Ostuni), Paraguay (Andrés Colmán Gutiérrez, Roberto Goiriz), Perú (Fernando Franco, Hernán Ostuni). Ya se halla en imprenta un tercer volumen referido a la historieta brasileña escrito por Waldomiro Vergueiro, así como en preparación dos tomos más: el cuarto referido a la historieta mexicana, de Eduardo Soto Diaz; y el quinto sobre la historieta centroamericana, que será compuesto en su mayoría por el incombustible Hernán Ostuni, alma capital de este proyecto. Para finalizar, se propondrá un amplio recorrido (posiblemente concretado en cuatro tomos) referidos a la historieta argentina, la de una producción más ingente y de mayor trasfondo internacional.

Como podemos apreciar se trata de un complejo y arduo plan editorial, que tratará de precisar y delimitar de forma ordenada las mil y una caras de una compleja realidad marcada, ya desde sus mismas raíces, por la diversidad más profunda. Así, atendiendo a mínima caracterización de entrada, podemos determinar las pautas definitorias que particularizan dicho movimiento.

Arte y definición.

Esta configuración de lo americano no se gesta motivada por la irrupción de una corriente artística, como hemos visto atendiendo las propuestas de otras disciplinas. Su calado es mayor. Su nacimiento es consciente y asumido con esa voluntad. Hemos de entender que la historieta latinoamericana se plantea como un concepto de definición amplia. No hablamos exclusivamente de un grupo particular de obras movidas por un interés efímero. El segmento de lo popular adquiere una dimensión también propia. La

vocación histórica queda patente: todos los segmentos de la realidad deben ser englobados, analizados y cuantificados, en toda su magnitud.

Es por ello que, ante todo, predominará en estos libros una intención, una visión y una línea predominantemente diacrónica y de marcado color localista. Cada nación, máxime dada la escasez de datos y la dificultad que ha supuesto reunir y unificar los mismos, se constituye en un microcosmos compositivo henchido de protagonismo. Determinados sus personajes, publicaciones y autores principales, se ofrecen aquellos rasgos de los mismos que hayan podido renovar, de forma fehaciente, los parámetros del medio en relación al marco de acción de la propia nación. Marcada línea evolutiva destinada a manifestar la esencia de lo autóctono.

Esta paulatina conformación de una manifestación cultural no deja de estar ligada al marco común de referencia: Latinoamérica. No estamos ante datos sueltos, desperdigados. Nos encontramos ante un concepto múltiple y revelador de una realidad cambiante, palpitante, en su misma existencia cotidiana. Un requisito indispensable de cara a una firme unión de propuestas e interpretaciones. Contextos nacionales distintos, tradiciones e influencias distintas, en síntesis, formas variadas de entender este nuevo mundo... Algo que muestra las ramas frondosas del mismo árbol.

Términos en cadena.

Atendiendo al anterior planteamiento, esta sistematización de la historieta latinoamericana no comprenderá la creación de unos rasgos representativos destinados a ser la muestra de una concepción viva. No se busca la "originalidad" expresa a remolque de otras corrientes que trataron de ser ajustadas, algunas de forma poco ortodoxa. Conceptos como modernismo *rubeniano* o realismo mágico no se aplican de modo aleatorio en estas páginas. La intención es describir, señalar de forma concisa, no promulgar arquetipos clasificatorios al buen hacer del cronista de turno. Se trata de mostrar lo imperecedero y único en una vertiente cultural concreta, la del cómic, a lo largo de estos siglos que han definido su existencia.

El mestizaje de rasgos se erige en el principal argumento de un estilo propio, plenamente latinoamericano. Si bien este proceso cultural supone en toda su extensión la mezcolanza, principalmente de motivos europeos, africanos e indígenas, en la historieta se dan por asentados y asumidos de antemano al haberse producido su desarrollo en un estadio más tardío, ya integrados dentro del ámbito de acción de la conciencia latinoamericana. La transculturación se da, sí, pero, quizás por defecto o inercia asumida como connatural, dentro de los márgenes imprecisos de la historieta.

El estilo propio de lo latinoamericano, la marca definitiva de su identidad, se nutre de una superposición progresiva de técnicas creativas, contenidos consustanciales y formatos de producción ajenos. La escuela latinoamericana de historieta se halla formada, así, mediante esta suma progresiva de elementos. No existen marcas significativas y propias, sino una reinterpretación de recursos y medios característicos. Contenidos consabidos (la aventura, la serie negra, la ciencia ficción) pero particularizados (*Ticonderoga, Mort Cinder*... muestras de esta renovación conceptual), formatos múltiples (desde la revista al fanzine) adoptados al momento y la situación (la situación económica de cada país marca el devenir de las correspondientes publicaciones). La combinación de posibilidades resulta infinita. Una diversidad de base conformada como rango de serie.

El mañana efímero.

Determinados los elementos que componen esta descripción de la esencia latinoamericana, no queda más que, orquestadas las voces colectivas, dilucidar el devenir de su historieta. Si bien se presenta no llena de incertidumbre. Han sido plantados los nuevos cimientos de una concepción, de análisis compartidos, tan necesaria como indispensable. Pero la aceptación de dichas propuestas queda a expensas de una uniformidad de criterios y modelos textuales de referencia pareja. La conformación del espíritu colectivo queda por ver si es posible. Se antoja necesario un esfuerzo común, un reconocimiento mutuo, una unión indisoluble.

La necesidad es ostensible: en este panorama, que se antoja clave (frente a otras artes mayores, donde esta renovación estética y cultural de identidad transcultural, ha alcanzado grandes cotas y, en correspondencia, estudios sistemáticos y coherentes capaces de enunciarlas), ésta se encuentra en un estadio marcadamente primigenio, tanto en su plasmación ideográfica como en la creación artística de obras plenas de personalidad. Así, en esta confluencia de caminos, el desarrollo de corrientes que precisen y determinen su radio de acción e influencia -obviamente interrelacionados- muestran la línea a seguir para la delimitación precisa de una forma propia de hacer historietas, de un estilo definitivo que augure un futuro, hoy por hoy, incierto.

En cualquier caso, componer y aventurar una mirada crítica sobre la identidad actual, no hace más que forzar su construcción. El paso definitivo para alumbrar la memoria...

[1] "Color local", en *Sonaste Maneco presenta: La historia de la historieta latinoamericana*, tomo I, ediciones El escriba, Buenos Aires, 2007.

LA ARGENTINA QUE RECUERDA
JAVIER ALCÁZAR

Edición:

TEBEOSFERA (2008, TEBEOSFERA) -2ª EPOCA- 1, 9-X-2008

LA ARGENTINA QUE RECUERDA.
Una reseña sobre la obra *La Argentina que rie*.

Siempre se agradece la aparición de libros como este que nos ocupa *La argentina que ríe*. Libros bien editados, con apoyo gubernamental (con lo que supone de reconocimiento) y que recogen información de una época que está quedando en el olvido. A pesar de su engañoso subtítulo, este documento no abarca sólo lo que normalmente entendemos como "humor gráfico", sino que realmente revisa la producción de las revistas de humor (básicamente, revistas de historietas) que aparecieron en Argentina durante las décadas de los 1940 y 1950 del pasado siglo, con especial atención a sus principales partícipes, los guionistas y dibujantes que en ellas colaboraron.

Algunos de los autores referenciados en este libro, grandes creadores del humor dibujado

El responsable de tal proyecto es nada menos que Andrés Cascioli, dibujante de historietas y fundador de publicaciones emblemáticas argentinas como *Satiricón* o *Hum®* (*Humor Registrado*), y de la no menos célebre editorial Ediciones de la Urraca. Autor de reconocido prestigio Cascioli, junto a su socio Oche Califa, ha conseguido recopilar información sobre los más destacados autores de historieta e ilustración argentinos, pioneros de un medio que desarrolló una gran actividad en unos años en los que Argentina, como reconoce Cascioli en una entrevista, era feliz [entrevista en YouTube]. Y esa felicidad se expresó a través de numerosas publicaciones periódicas con tiradas astronómicas (basta recordar los 400.000 ejemplares que podía distribuir *Patoruzú*), en las que se repetían nombres que llegarían a ser (por sus obras y por sus mismas vidas) míticos. Así, podemos encontrar nutridos datos biográficos y muestras del talento de Roberto Battaglia, Oscar Blotta, Alberto Breccia, Calé, Rodolfo Claro, Ramón Columba, Juan Ángel Cotta, Divito, Fantasio, Ferro, Francho, Toño Gallo, Carlos Garaycochea, Alcides Gubellini, Abel Ianiro, Rafael Martínez, Mazzone, Luis J. Medrano, Juan R. Mezzadra, Olivera, Oski, Lino Palacio, León Poch, Dante Quinterno, Tulio Lovato, Arístuides Rechain, Pedro Segui, Torino y Tristán. Personajes que han marcado la infancia de muchos argentinos y han influido en el imaginario colectivo, como el cacique Patoruzú de Qinterno y Lovato, Langostino de Ferro, Piantadino de Mazzone, Don Nicola de Torino, Juan Mondiola de Segui, Fúlmine de Divito. Y más, como los retratos costumbristas de Medrano o de Calé en su "Buenos Aires en camiseta", las fabulosas ilustraciones de Lino Palacio para *Billiken* o de Blotta para *Patoruzú*, las caricaturas de famosos de Ianiro... y las chicas de Divito.

Llama la atención como se repite una constante en autores y publicaciones: el marcado localismo que centra en Argentina, sobre todo en el ambiente de Buenos Aires (porteño a decir de los argentinos) toda su temática. No se hacen apenas referencias al exterior, sino que el tango, el boxeo, el fútbol y las mujeres copan con frecuencia viñetas y páginas. El humor político es muy escaso en esta época (ejemplos contados serían los chistes de Tristán, Arístides Rechain o del mismo Lino Palacio con el pseudónimo Flax), y según Cascioli tendría su explicación en la delicada situación política del momento, en la que el gobierno se alineaba con las fuerzas del Eje y no consideraban "conveniente" ningún tipo de disidencia, obligando a los autores a un acercamiento a las costumbres autóctonas. Era una etapa de prosperidad que no merecía desaprovecharse. Como escribe Cascioli en elprólogo, «Era, por lo visto, una Argentina en la que su propia realidad satisfacía el imaginario popular».

Muestra del volumen con su diseño de páginas interiores

El volumen está dividido en tres partes. Una introducción a modo de repaso de la evolución de las publicaciones argentinas en la primera mitad del siglo XX, escueto pero denso, con abundante información hemerográfica. El grueso del texto, con biografías de los autores más significativos (a cargo de Juan Carlos Muñiz) y numerosas muestras de sus trabajos (incluso en distintas etapas del mismo). Y un epílogo, el artículo "De Patoruzú a Rico Tipo", en el que Cascioli (autor también de la introducción) desmenuza el inicio de estas dos señeras revistas. La reproducción de ilustraciones, viñetas y páginas es muy abundante (como por otra parte corresponde a una obra de estas características), teniendo en muchas ocasiones que realizarse un verdadero trabajo de restauración a partir de los originales dado el mal estado de los mismos. Y este es uno de los puntos que hablan a favor de este trabajo: la recuperación de esa otra memoria, la de

un medio profundamente imbricado a nivel popular en una época en la que la historieta tenía otra consideración, quizás menos respetada pero desde luego más aceptada. Un trabajo y unos autores que, al igual que en España, son prácticamente unos desconocidos para el lector actual.

Y haciendo referencia a España, ¿qué influencia tuvieron estas publicaciones en el entonces pujante mercado nacional? Ya otros investigadores han sacado a relucir posibles relaciones, como la señalada por Fernández Soto entre Fúlmine, personaje de Divito que llegó a tener adaptación fílmica, y el primitivo Mortadelo. O, como menciona Guiral en sus obras sobre Bruguera (y ha reconocido Francisco Ibáñez en alguna entrevista), de la influencia de las revistas humorísticas, sobre todo *Rico Tipo*, en el modelo de publicación de Bruguera (más evidente, desde luego, en cabeceras como *DDT* o *Can Can*). Hasta qué punto los artistas argentinos marcaron a los españoles deberá ser fruto de una futura (y apasionante) investigación.

Cascioli (y colaboradores) ha elaborado un producto elegante, digno, fundamental, para el cual ha tenido que recurrir al Fondo Nacional de las Artes. No hay editores para las obras que recuperan esa parte de la historia argentina, se lamenta el editor, y el apoyo de una institución en el desarrollo y la investigación de la historieta ha supuesto un importante beneficio. De tal manera, Cascioli pretende editar otros volúmenes dedicados a glosar la producción de historieta argentina a lo largo del siglo XX.

En España vivimos una situación similar, y afortunadamente iniciativas como la de Editorial El Jueves y Antoni Guiral y la de decenas de aficionados voluntariosos está haciendo que aparezcan en el mercado verdaderas obras de rescate de un material de primera calidad. Ojalá podamos formar parte de ese proceso de recuperación de autores, obras y publicaciones que merecen ser recordadas y conservadas para las generaciones venideras.

Javier Alcázar

LA ARGENTINA QUE RIE. El humor gráfico en las décadas de 1940 y 1950

Andrés Cascioli, Oche Califa (eds.)

Fondo Nacional de las Artes. Buenos Aires, 2008.

352 pp., color

ISBN: 978-987-641-002-1

LAS FOTONOVELAS DE CINEMISTERIO

HÉCTOR PÉREZ EDÍA

Edición:

TEBEOSFERA (2008, TEBEOSFERA) -2ª EPOCA- 1, IX-2008

Palabras clave / Keywords:

Fotonovela/ Fotonovela

LAS FOTONOVELAS DE *CINEMISTERIO*

"La Revista Moderna de Fórmula Sensacional". Este era el subtítulo que lucía bajo el nombre la nueva publicación para jóvenes que la legendaria Editorial Abril de los hermanos Civita lanzó en la Argentina el miércoles 4 de octubre de 1950. Dicha "fórmula sensacional" consistía en la mezcla de historietas convencionales, dibujadas con otras consistentes en fotogramas secuenciales siguiendo un estilo cienematográfico y que posteriormente se denominaron "fotonovelas". Cabe señalar que en momento alguno en la promoción de la nueva revista, ni durante su edición se llemó de esta manera a dichas producciones. Para ***Cinemisterio***, siempre se trató de "historietas dibujadas"...

La llamada luego fotonovela, fue una modalidad narrativa muy extendida durante los años cincuenta y que mantuvo su auge hasta los setenta. Nació en Italia, pasando rápidamente a España, donde por razones de censura no prosperó, abriéndosele entonces el camino de la América Latina, donde alcanzó por entonces gran éxito. Consistía en historietas en las que el dibujo era sustituido por fotografías de escenas cinematográficas, recreadas por actores para tal fin y siguiendo las indicaciones de un guión. Gozaron de gran auge en Brasil, en Italia, Argentina y México, sobre todo las de tema romántico, apareciendo en Francia en los cincuenta la variante erótico-criminal.

Los editores de la entonces llamada cultura de masas habían pensado que la inclusión de personajes "reales" en las viñetas podría generar un hábito lector más interesado por parte de los aficionados a la narrativa gráfica. La fotonovela, sin embargo, no consiguió mantenerse en el mercado y, con los años, desapareció por completo como opción narrativa, salvo como ejercicio de estilo o tratamiento experimental de sus trabajos por parte de algunos autores. Estas obras a modo de fotonovela publicadas en *Cinemisterio,* que pretendían emular la narrativa cinematográfica de los filmes de género, tal como lo hacían algunos famosos dibujantes de historietas como Hugo Pratt, Milton Caniff, Robins y el mismo Raymond, eran producidas exclusivamente en Italia.

Cinemisterio había sido abundantemente promocionada desde las páginas de las otras publicaciones de la editora, principalmente desde ***Salgari***, de la que se anunciaba como su continuación y de la que mantuvo el mismo día de la semana para su aparición en los kioscos.

Esa novedad formal, la publicación de historietas convencionales junto con historias de aventuras en forma de fotonovelas, con interesantes argumentos y una muy buena producción, fue una absoluta novedad en la Argentina. Aquí trataremos exclusivamente las fotonovelas, ya que pensamos que alguna de ellas, como **"Arizona Kid"**, podría entenderse como una avanzadilla, en los tempranos cincuenta, del posteriormente alabado y/o execrado «spaghetti western». Esta tira, como las demás, estaba fotografiada exclusivamente en Italia y protagonizada por actores italianos y si bien se advertía en algunos pieles rojas rasgos decididamente calabreses o napolitanos, el resultado era muy digno y creíble.

Cinemisterio incluía en sus inicios dos fotonovelas en cada edición, una del oeste y otra de aventuras o policial. En su primer número comenzaba la primera de las cuatro fotonovelas publicadas del cowboy Arizona Kid, titulada precisamente **"Arizona Kid"** y que se extendería por diecinueve entregas con algo más de 400 fotogramas de excelente fotografía, encuadre y producción en lo referente a vestuario, ambientación, accesorios, etc. La segunda fotonovela publicada en el primer número, **"El Oasis de la Ciudad Muerta"**, estaba correctamente ambientada en las profundidades del desierto del Sahara y mostraba a una ciudad perdida, habitada por antiguos egipcios inmortales, armados con pistolas ametralladoras Beretta. El argumento tenía fuertes remembranzas de "La Atlántida" de Pierre Benoit adaptada al gusto italiano de la posguerra.

LA SAGA DE ARIZONA KID...

En el número 20 de *Cinemisterio* comienza la segunda fotonovela de Arizona Kid, llamada **"El Tesoro de los Cheyennes"** y que se extenderá, con características similares a la primera, hasta el número 37. En el número 38 comenzará la tercera aventura **"El Valle del Silencio**" y en el número 55, **"Yanka, la Implacable"**. La sucesiva, quinta y última historieta de este personaje será "El Espía de los Cherokes" que aparecerá en el número 69. Le sustituirá, en el número 89 una fotonovela de aventuras llamada **"Bob"**.

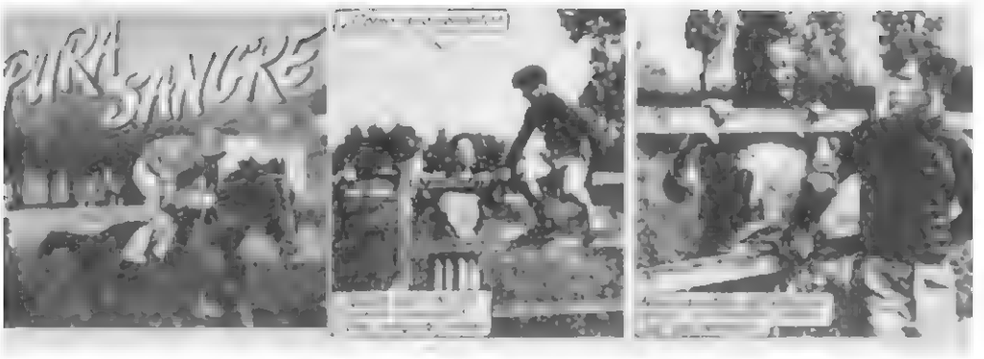
Para entonces, ésta será la única supérstite de la modalidad fotonovela en la revista, ya que "Arizona Kid" había quedado en solitario desde el número 66 en que finalizó la última de las fotonovelas de aventuras de la parte posterior de la revista.

LAS OTRAS FOTONOVELAS...

A la mencionada "El Oasis de la Ciudad Muerta" que concluye en el número 21 sucedió **"La Aventura de Peter",** una historia sobre la delincuencia juvenil ambientada en Detroit, Estados Unidos, y aunque los protagonistas se llamaban Grant, Evans o similares, pudieran ser inmigrantes o hijos de tales de origen peninsular por su apariencia. También las calles de Detroit tenían un inconfundible aire romano... Los que sí tenían un aspecto inconfundiblemente auténtico eran los que hacían de gángsteres.

En el número 38 termina la fotonovela anterior y comienza la tercera fotonovela de aventuras, **"Pura Sangre"**, ambientada en el mundo de las carreras y los *studs* y que transcurre en una Inglaterra rural con raras reminiscencias arquitectónicas de la campiña del Lacio... Por otra parte, en el elenco de actores sorprende un joven Franco Fabrizzi, que seguramente hacía sus primeras armas por entonces actuando en las fotonovelas. También había aparecido en "Arizona Kid" personificando a un piel roja y volvería en "Bob" encarnando a un oficial polaco durante la II Guerra Mundial y también en la obra de la que hablaremos a continuación. No fue el único, si no que en las fotonovelas se iniciaron otros muchos actores y actrices, de primera y segunda línea (encontramos en Cinemisterio también a Renato Vicario, Isa Zann, Selene Mariani, Nino Asti) y en otras publicaciones hasta las mismas Sophia Loren o Gina Lollobrigida.

A "Pura Sangre" le sucedió **"El Dominador"**, una interesante historia que comenzaba en Milán, con la partida de un muchacho como copiloto en un *raid* automovilístico transahariano cuyo objetivo era encontrar a su padre perdido en el norte de África. Finalizó en el número 66, que sería el último antes de la reducción de tamaño de la revista, quedando solamente en publicación "Arizona Kid".



En el número 89, con la desaparición de "Arizona Kid", aparecería la arriba mencionada **"Bob"**, una historia ambientada en la Varsovia de la II Guerra Mundialque se extendería solamente hasta el número 98, en apenas diez entregas, para dar paso a la que consideramos la mejor de las fotonovelas publicadas en *Cinemisterio*, por su magnífica fotografía, rico argumento y cuidadosa producción y ambientación. Lamentablemente la editorial no incluyó el rico elenco de la misma, pues aparecen en ella numerosos actores con características físicas que dan en su mayoría muy buenas personificaciones de los distintos y variados personajes que intervenían, desde funcionarios austriacos a nobles milaneses y gente de pueblo de los más diversos oficios.

Se trata de **"El Alfil Rojo"**,una muy buena historia que transcurre en la Milán previa al alzamiento de 1848 y donde los escenarios, indudablemente auténticos, sirven de marco al paso de románticos revolucionarios enmascarados, elegantes damas de la época, típicos cafés bohemios y las tropas austriacas perfecta y documentadamente uniformadas. Nada desentona en esta tira y la acción no decae hasta la culminación de la acción folletinesca en el número 115 de la revista. נערות ליווי בתל אביב בערוץ טלגם נערות ליווי מעודכן כל יום

Con la conclusión de "El Alfil Rojo" en diciembre de 1953, desaparecieron las fotonovelas de *Cinemisterio*, publicación que a partir de entonces se transforma en una más de las muchas revistas de historietas que llenaban semana a semana el horizonte de las publicaciones argentinas sin ningún rasgo peculiar que la distinguiera de las otras más allá de su nombre.

Cinemisterio es muy difícil de conseguir hoy, tal vez por su poca tirada editorial o por el desinterés posterior por su "fórmula sensacional". Pero lo cierto es que pensamos que en esas aventuras aparentemente plasmadas en celuloide se encuentra uno de los orígenes de las películas italianas sobre el *western* americano, que reformularon el género sobre la base de sus producciones cinematográficas, pero que también adoptaron elementos de otras facciones de la cultura popular para construir un subgénero que ocuparía un lugar en la historia de la cinematografía. También es probable que la inclusión del medio

fotográfico en estas verdaderas historietas (fotografiadas, no dibujadas) constituyese una especie de paso previo a los colages posteriores, que usaron alguna fotografía, de algunos grandes dibujantes en sus producciones de décadas después. Tal es el caso de Alberto Breccia en su obra *Los Mitos de Chulthu* y otras.

Las otras fotonovelas, las desarrolladas y fotografiadas en exóticos ambientes, cumplieron también una misión importante en nuestras ilusiones infantiles y adolescentes, mostrándonos a veces ingenuamente sus incongruencias entre la historia y sus escenarios, lo que además de gratificar la imaginación, supo despertar un embrionario sentido crítico en nuestros jóvenes años.

Héctor Pérez Edía

SUMARIO DE LAS FOTONOVELAS DE "*CINEMISTERIO*"

FOTONOVELAS DEL OESTE (Arizona Kid)

Arizona Kid ..... Números 1 a 19
El Tesoro de los Cheyennes ..... Números 20 a 37
El Valle del Silencio ..... Números 38 a 54
Yanka la Implacable ..... Números 55 a 68
El Espía de los Cherokees .....Números 69 a 88

FOTONOVELAS DE AVENTURAS

El Oasis de la Ciudad Muerta ..... Números 1 a 20
La Aventura de Peter ..... Números 21 a 38
Pura Sangre ..... Números 38 a 52
El Dominador ..... Números 52 a 66
Bob ..... Números 89 a 98
El Alfíl Rojo ..... Números 99 a 115

ELENCO DE ACTORES EN LAS FOTONOVELAS DE "*CINEMISTERIO*"

Los que incluímos a continuación son los únicos que aparecieron en las revistas:

ARIZONA KID

Arizona Kid	Marco Res
Lobo Solitario	Franco Fabrizzi
Albertina	Magda Gonnella
Tuxedo	Roberto Bertea

EL OASIS DE LA CIUDAD MUERTA

Diana	Isa Zann
Jim Corsario	Roberto Howard
Sir Henry Mac Cormack	Charles Delogu
Grog	Antonio Sotg
La reina del oasis	Selene Mariani
El príncipe Azim	Renato Vicario

LA AVENTURA DE PETER

Peter	Rafael Másperi

Elsa	Lelia Rovera
Donald Leight	Federico Collino
Teniente Benet	Lucio Alvaro
Nigel Ford	Víctor Tanzi
Allan Fuller	James Basil
Evans	Sergio Zanetti

y el perro *Arco*

PURA SANGRE

Mickey	Juan Deversi
Lydia	Magda Gonnella
Jimmy	Franco Fabrizzi
Lord Dorset	Atilio Cafarati
Masters	Nino Asti
Bertie	Tony Max

Bibliografía

PÉREZ EDÍA, H. (2004): "Cinemisterio (un "fuori serie" argentino de 1950)", en *Tebeosfera,* 040306

TRILLO, C y SACCOMANO, G. (1980): *Historia de la Historieta Argentina*, Récord, Buenos Aires

Colección de la revista *Cinemisterio*, 1 a 135, propiedad del autor.

SOCIALIZAR LA HISTORIETA EN LAS ESCUELAS

CÉSAR CARRIZO

Edición:

TEBEOSFERA (2008, TEBEOSFERA) -2ª EPOCA- 1, 23-X-2008

Resumen / Abstract:

El uso de la historieta como herramienta docente en las escuelas de Tucumán

Palabras clave / Keywords:

Cómic y educación/ Comic as didactic tool

SOCIALIZAR LA HISTORIETA - LA HISTORIETA EN LAS ESCUELAS

Un Mensaje al Futuro

Holas a todos los que comienzan a leer esta nota interesados por un tema muy especial dentro de esta disciplina del Arte que, a la gran mayoría de nosotros, cautivó en alguna época de nuestras vidas: La Historieta.

Hablar de las características o sobre la fantasía, los mundos creados, la imaginación dibujada en un papel, la aventura en viñetas y tantas otras calificaciones que pueden definir la Historieta puede llevarnos una eternidad. Hoy nos toca abordar solo un aspecto, con un complejo contenido.

Nuestra condición de dibujantes historietistas, además de Docentes, nos ha posibilitado la maravillosa oportunidad de realizar un trabajo de campo en el desarrollo puntual del uso de la Historieta en las Escuelas, donde muchas de las cosas que pensamos originariamente sobre la Docencia y la aplicación de la Historieta en el Aula, las comprobamos con los resultados previstos. Ahora bien, en aquellas donde nuestra idea inicial era errada, esta experiencia nos permitió corregir el camino y continuar trabajando con mayores certezas.

Los motivos que nos movilizan son variados. Construimos esto porque principalmente amamos lo que hacemos y sin Amor nada se puede; porque si nos dieran la posibilidad de cambiar alguna cosa en nuestro pasado, sería la de aprender con Historietas muchos temas en nuestras Escuelas Primarias. Tal vez en esos tiempos en los que nosotros éramos niños, muchos mayores no notaban la importancia y la fascinación que nos provocaba leer y aprender con Historietas. Hoy somos nosotros los mayores y aquellas pequeñas deudas con el pasado, pueden ser saldadas.

Llevar la Historieta a la Escuela es Socializar la Historieta.

Ese es nuestro gran objetivo general, hablando en términos curriculares, procurando que los objetivos específicos, los que nos permiten la experiencia a cada paso, puedan desarrollarse con la mayor vivencia posible, tanto en los alumnos como en los mismos Docentes.

En esos niños está la materia prima, los futuros lectores, trabajadores y dirigentes necesitan la mejor formación posible, y desarrollar su imaginación y creatividad, contribuye notablemente a su educación.

La Historieta en las Escuelas, además de un agradable entretenimiento que despierta la imaginación incentivando la lectura, es un medio de comunicación eficaz, capaz que llegar a distintos sectores y muy especialmente a los niños, que en definitiva son como un papel en blanco donde escribimos y dibujamos a fuego sus vidas y las nuestras.

Son como una carta en una botella, son un mensaje al futuro.

El Ekeko – Hacer Escuela

Con unhil, la unión de historietistas e ilustradores de Tucumán y la uc!, unión de caricaturistas, creamos un 24 de Marzo de 2004 "El Ekeko", la Escuela de Historietas, Caricaturas y Animación, institución por medio de la cual enseñamos a niños y jóvenes los primeros pasos en el dibujo, la caricatura y la historieta. Pero también apuntamos al Docente; con Charlas y Talleres, especialmente en las zonas rurales.

Actualmente por medio de nuestro sitio **www.dibutopia.org** pretendemos ofrecer muchas de esas experiencias y conclusiones logradas que pueden orientar a aquellos Docentes que se interesen por la Historieta, pero no sepan dónde comenzar. Muchos se van a sorprender por estas experiencias de fácil aplicación y con elementos tan cotidianos en cada una de las materias con las que diariamente trabajan.

Hay una barrera inicial que se autoimpone el mismo Docente y que tiene que ver con la capacidad para el Dibujo. La mayoría cree que si no sabe dibujar, menos podrá enseñar con la historieta. Esto no es así; y se lo hacemos notar claramente por medio de ejercicios simples, donde lo que más se necesita es la creatividad, que generalmente ya viene incluida en el mismo paquete de ese gran llamado interno conocido como vocación docente, la verdadera.

Existen siempre elementos fundamentales para que Proyecto se sostenga. En este gran sueño de Socializar la Historieta llevándola a las Escuelas como una herramienta pedagógica, debe existir:

1). Quién cree las Historietas con Contenido y Forma.
2). Quién la Edite, (en papel o digitalmente).
3). Quien la Institucionalice formalmente dentro del Sistema Educativo.
4). Quien utilice la Historieta en el Aula con sus vastas posibilidades pedagógicas.

Solo la interacción constante de estos elementos generará en el tiempo ventajas enormes para cada uno de los actores participantes.

En los alumnos no solo podemos incentivar la lectura por medio de la historieta, sino que materias exactas como las Matemáticas pueden tener una resignificación si a los niños les pedimos que creen sus propios personajes y paisajes, pero solo utilizando figuras geométricas como base del dibujo por ejemplo.

La Historia de nuestros Pueblos Originarios se vivencia más si por un lado se estudia la Historieta "El Cabo Savino", de **Carlos "Chingolo" Casalla** con nuestros indios patagónicos y por el otro, se leen las aventuras de Ticonderoga Flint y Caleb Lee, de **Héctor Oesterheld** y **Hugo Pratt**, en un paisaje rodeado de indios norteamericanos. La comparación de las luchas en ambos territorios, a la cual podría sumarse la posterior Conquista del Oeste en Norteamérica y la Conquista del Desierto en la Patagonia, ayudaría a entender el accionar de los militares y la idiosincrasia de los indios que vivían ahí, justamente en lo que muchos llamaron "Desierto".

Lo didáctico y lúdico se suma y puede aprovecharse de manera excelente si mostramos a los alumnos "El Mundo de Ticonderoga", realizado por la genial **Gisela Dester**.

Desde la Literatura, las variadas adaptaciones en Historietas de obras de distintos autores es un punto importante a tener en cuenta. Al hablar sobre los Cuentos, Mitos y Leyendas de cada región, podemos iniciar la clase con la obra de **Howard Phillips Lovecraft**, que es otro desde que lo dibujaran **Alberto** y **Enrique Breccia**, (padre, hijo y espíritu creativo) y **Horacio Lalia**, los Maestros del terror.

Si de lo testimonial y autobiográfico se trata, para que los alumnos escriban textos con relatos en primera persona, puede el Docente recurrir a Historietas como "Paracuellos" de **Carlos Giménez**, "Hiroshima (Hadashi no Gen - "Gen descalzo"), de **Keiji Nakazawa** o "Maus", de **Art Spiegelman**.

Y si lo que se busca es abrir un tema determinado con algo de humor, cualquier tira de Mafalda, de **Quino**, puede ser esa llave necesaria.

Los ejemplos prácticos sobran y a cada uno de ellos los desarrollaremos con mayor espacio y detenimiento en otras entregas, incluyendo imágenes y recursos prácticos.

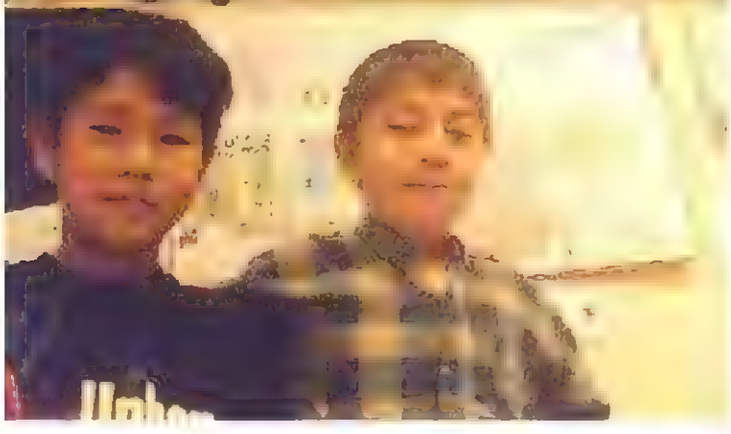
Ahora detengámonos específicamente en los beneficios que pueden brindar el uso de la Historieta en la Escuela para los Docentes.

a). La Historieta puede ser ese "resorte" que frecuentemente necesita el Docente para crear un interés generalizado que facilite la transposición de los contenidos curriculares. (La transposición en el ámbito educativo, es todo aquello que se dice en la teoría y que luego se aplica a nivel áulico, pero que no muchas veces funciona, ya sea por la formulación de objetivos demasiados ambiciosos para el tiempo de aplicación real, por falta de elementos o espacio apropiado, por mala política de implementación a nivel Ministerial, de Supervisión Regional, de Dirección en la Escuela o de Conducción misma en el aula. Muchos de estos factores pueden reducirse si el Maestro apela a su imaginación, a su verdadera vocación, que se ve favorecida si cuenta para ello con la Historieta, una Herramienta que cautiva y despierta el interés y la creatividad).

b). Con la Historieta, el Docente puede trabajar de la misma manera que con los Contenidos Transversales. Dentro de los diseños curriculares de la Reforma de nuestro Sistema Educativo Argentino, aparecen los temas transversales que son aquellos que atraviesan los ciclos, materias y modalidades. No quiere decir esto que se incluyen nuevos contenidos, sino más bien que se organizan los ya existentes alrededor de un determinado eje educativo.

Uno de los más importantes de esos ejes es el de la "Educación para la Paz", donde el significado de palabras como la solidaridad, la tolerancia, el compromiso, la cooperación, el diálogo se relacionan estrechamente con el análisis y resolución del conflicto, la aceptación de la diversidad, la No discriminación, y los Derechos Humanos.

La lectura y el posterior análisis de algunas Historietas contribuyen en gran medida al abordaje de la dura temática de la guerra, desde una óptica más accesible para el niño y adolescente. El Eternauta, de **Héctor Oesterheld** y **Francisco Solano López** es un ejemplo claro de una situación de conflicto, con resoluciones tomadas desde la subjetividad misma del hombre, con un abanico de personajes con los cuales existen diversos grados de identificación. Para los Docentes que no la hayan leído, déjense "invadir" por esta fantástica historia de un Héroe Colectivo, descargándolo de esta dirección **http://rapidshare.com/files/103805873/El_Eternauta__Parte_1_.cbr**



En este mismo sentido, con nuestros trabajos de Historietas Históricas "1806-Invasión", "1807-Rendido un León" y "1808-Goya, los desastres de la Guerra" hacemos hincapié en el conflicto armado y sus consecuencias. Las dos primeras Muestras hablan sobre los 200 años de las invasiones Británicas al Río de la Plata, y tuvieron el honor de exponerse en el año 2006 en la Casa Histórica de Tucumán, donde se declaró nuestra Independencia y en el año 2007, en el Cabildo de Buenos Aires, donde se nació la Revolución de Mayo. Por primera vez en la Historia, estos importantes Monumentos Nacionales abrieron sus puertas al Mundo de las Viñetas Históricas y a eso también llamamos Socializar la Historieta.

Con personajes que son protagonistas en distintas historias, dibujados por diversos autores, estas Historietas Históricas tienen al final de cada una de ellas, un texto de un historiador, que hace referencia a esos hechos que son recordados en su Bicentenario.

"1808-Goya, los desastres de la guerra" tiene como principal objetivo mostrar lo brutal de cualquier conflicto armado, tomando como hilo conductor, la obra de Francisco de Goya, "Los Fusilamientos del 3 de Mayo". Cada Historieta e Ilustración hace referencia a este cuadro, incluyéndose como Contenido, la obra "El Crimen de la Guerra" de manera ilustrada, del tucumano Juan Bautista Alberdi (1810-1884), inspirador de la Constitución Nacional Argentina. Tres de esas Historietas ya fueron publicadas en el excelente Libro antológico "Traición", recientemente editado por Loco Rabia (Dies Mercuri-Aquelarre) **http://www.locorabia.blogspot.com/**

Intentamos abordar la Historia como lo hizo Oesterheld, de otra manera, con el ingrediente de la aventura, la recreación de esos tiempos y la simpatía o antipatía que generen sus personajes, para que se relacione aún más la Historia y la Historieta. Queremos entusiasmar tanto el Docente como al alumno y estamos seguros de que así será, porque simplemente se trata de algo creativo y original, que permite una completa adaptación a los mencionados Contenidos Transversales.

c.) La Historieta promueve la lectura, acrecentando el gusto por la Literatura, proporcionando a la Imaginación y Creatividad, nuevos espacios de expresión. Pequeños párrafos de obras clásicas como el Quijote de la Mancha pueden ser ilustrados por los mismos alumnos, tomando como ejemplo, las realizadas por el francés Gustav Doré. Y cuando hablamos de "lectura" hacemos referencia en gran medida al "saber leer entre líneas" estimulando el pensamiento crítico.

Citamos un ejemplo muy puntual. En primera instancia podemos pedir que los alumnos lean "La Batalla de las Termópilas" de la historieta "Mort Cinder", de Oesterheld y Alberto Breccia y luego "300", de Frank Miller. Un mismo trozo de la Historia rescatada por Herodoto con textos y concepciones de la vida y la muerte totalmente opuestas. En el primer caso, encontramos un Mort Cinder que narra poéticamente la dureza de una Batalla que sabe perdida, rescatando los nombres de los hombres guerreros y esclavos que lo rodean, mientras que en el segundo, un Leónidas guía a un ejército anabolizado de espartanos contra los "Monstruos" de Medio Oriente. Finalmente no volvió con su escudo ni sobre él.

Las capacidades afectivas, los valores éticos y espirituales serán puestas en ejercicio por medio de estas temáticas comparativas, que permitan al Docente manejar temas de la Historia Universal como en este caso anterior, pasando luego a los hechos cotidianos, a la propia realidad y la de sus alumnos, donde las conclusiones puedan realizarse sobre la base del respeto a las ideologías políticas, sociales y religiosas.

d). La Historieta es una producción artística y muchas veces educativa, que excede diversos ámbitos sociales, convirtiéndose en un arte popular de profunda llegada cultural. El modo de realización es un punto de partida para abordar los procesos constructivos de distintas áreas, donde pueden destacarse los puntos en común y las diferencias. A nosotros los historietistas nos favorece tremendamente que los alumnos conozcan nuestro trabajo. Yo no recuerdo que cuando niño en la Escuela Primaria, al estudiar los distintos oficios y profesiones, surgiera el nombre de la profesión "Historietista", ni siquiera el de dibujante o pintor, y entiéndase que esto lo digo sin ninguna animosidad contra los médicos, policías, bomberos y carteros. Creo que como muchas otras profesiones, el historietista merece su lugar y por el luchamos.

¿Qué podemos hacer en este caso? Convocar a un historietista conocido, profesional o aficionado que siempre está a nuestro alcance, a que pueda brindar un Taller de Creación de Historietas en el aula. Cuando el chico conoce ese proceso creativo, que parte desde un argumento, sigue con el guión, se transforma en la puesta en páginas mediante bocetos, luego se realiza el entintado y más tarde el rotulado, un mundo nuevo se abre ante sus ojos y podrá hablar de lo que sí conoce, al menos una parte inicial. Con todo esto se capta la atención permanente, se brinda a los alumnos los principios de organización y planificación en las tareas y se estimula la motricidad por medio de distintas técnicas para la realización de sus propias Historietas

Aquí se despiertan vocaciones en muchos.

e). En una línea similar a la anterior, puede tratarse como tema principal el respeto por la diversidad y el derecho a discernir. Y este tema puede tener como disparador inmediato alguna discusión entre alumnos, que nunca falta.

Existe un novelista y periodista muy talentoso que cubrió entre muchos conflictos, la Guerra de Malvinas. Se llama Arturo Pérez Reverte y escribió en el 2006 su serie de novelas de "*El capitán Alatriste*" que luego fue lleva al cine por Agustín Díaz Yanes, con Vigo "Aragorn" Mortensen como principal protagonista. Aunque mucho antes, con guión de Carlos Giménez y dibujos de Joan Mundet fue adaptada esta novela para Historietas. Les había hablado de este proceso comparativo, pero con "La Batalla de las Termópilas" poníamos a consideración autores como Oesterheld, Breccia y Miller que pertenecen al mismo mundo de las Historietas. En este caso, un mismo tema puede transitar por distintos procesos de realización en manos de un escritor, un cineasta y unos historietistas.

El análisis de estas formas de interpretar no hace mayor hincapié en un mensaje ideológico determinado, sino más bien en los modos de procesar una misma información en distintos ámbitos, con variadas técnicas y elementos, logrando resultados que sí pueden ser similares, como por ejemplo, el de entretener.

Como verán, los beneficios de trabajar con la Historieta en la Escuela son muchísimos y a medida que manejen los conceptos y las características principales de la construcción de una Historieta, las ideas surgirán por si solas.

Recuerden que sólo sabremos si tenemos éxito empleando la historieta en la escuela, no solo por cómo desarrollemos el plan de clase, que puede ser brillante, o por los materiales que utilicemos, sino por la respuesta del alumno. Como en todas las disciplinas, obtendremos respuestas creativas y originales si formulamos los interrogantes creativamente, en un ambiente donde para cada alumno, cada clase sea una novedad diaria.

Si bien en posteriores entregas de esta serie de notas "Socializar la Historieta-La Historieta en la Escuela", les brindaremos material práctico para trabajar en el aula, con las mayores explicaciones posibles, quiero dejarles a todos los interesados, docentes y amantes de la Historieta en general una edición que lamentablemente ya no se publica, pero que puede bajarse de la red en formato pdf en esta dirección, para luego ser impreso:

http://rapidshare.com/files/78534126/Tecnica_de_la_Historieta-Escuela_Panamericana_de_Arte.zip

Esto es un tesoro invaluable que les enseñará los principios básicos del dibujo de historieta. Editado en el año 1966 por David Lipszyc y Enrique J. Vieytes de la Escuela Panamericana de Arte, el libro "Técnica de la Historieta – Tratado de dibujo profesional especializado". En él enseñan Joaquín Albistur, Narciso Bayón, Alberto Breccia, Arturo del Castillo, Carlos Frexias, Carlos Garaycochea, Daniel Haupt, Joäo Mottini, Hugo Pratt, Quino, José Luis Salinas y Enrique Vieytes. A pesar de sus años, es un mundo nuevo.

Quien debe tener siempre la iniciativa por ser el principal interesado, es el mismo Historietista, que debe acercarse y brindar las mayores facilidades para que esta disciplina del Arte llegue a las Escuelas y sea utilizada con frecuencia. También es muy importante que sea el mismo Docente el que con sus inquietudes pueda interesarse por esta propuesta, que la ponga en práctica y pueda sacar provecho de esas experiencias. Estos cambios llevan mucho tiempo y podemos decir que después de muchos andar, es a partir de este año 2008 cuando ese interés por parte de los Docentes se hace más tangible, lo que nos alegra tremendamente.

Tal vez no seamos nosotros los historietistas actuales, los que podamos ver cumplidos nuestros sueños, pero es bueno saber que hacemos una parte fundamental, que es comenzar a abrir senderos por el que hoy transitan unos pocos y que con el tiempo, serán caminos para muchos.

Yo no soy supersticioso (porque eso trae mala suerte), pero cuando los destinos están marcados, hay que dejarse llevar. Fue justamente un Jueves 4 de Septiembre, el Día de la Historieta en Argentina, cuando recibimos la invitación por parte de la Docente Cristina Creczman, del Colegio San Cayetano para asistir a una Feria de Ciencias Regional donde sus alumnos Carlos y Aylén, presentaban el Proyecto de Investigación sobre el uso de la Historieta y el Humor en el Enseñanza. Utilizaron para ello, Historietas del mendocino Santiago González Riga, más conocido como Chanti, del Movimiento Banda Dibujada, del porteño Max Aguirre, de los cordobeses Carlos Lottersberger de unhil Córdoba, Iván Wicky y Javier Solar, V de Viñeta, y de los tucumanos Ariel Lucena y Ana María Sosa, de PIA La Jaula y material del libro 1806 - Invasión, de nuestra agrupación unhil de Tucumán.

Colocando solamente "La Historieta en la Escuela" en **http://www.youtube.com** podrán ver algunos cortos y entrevistas sobre esta grata experiencia.
http://www.youtube.com/watch?v=U75kQtUKNE0&feature=related
http://www.youtube.com/watch?v=cieDSzG_1B0
http://www.youtube.com/watch?v=6ev-St8KCLI

Es bueno sentir y estar en un ambiente educativo, rodeados de muchas Escuelas y siendo objeto de investigación de los alumnos que, luego de vivir ellos mismos la experiencia, la dan a conocer a otras Escuelas.

Y dentro de esta maravillosa Semana de la Historieta Argentina, dos días después, el Sábado 6 de Septiembre se crea con el apoyo de la Intendencia en la Ciudad de Monteros, distante a unos 50 kms. de la Capital de San Miguel de Tucumán, la primera filial de nuestra Escuela El Ekeko, con una nutrida participación de niños, jóvenes y mayores, bajo la dirección de Cuqui Molina, con los Docentes Bruno Salica y Rodolfo Paz.

En el mes de Julio de 2008, realizamos nuestro Tinta Nakuy, el Octavo Encuentro de Historietas, Humor Gráfico y Cineanimación del Norte, que con un poco más de 10.000 asistentes, se ha convertido en uno de los eventos de mayor convocatoria del país. Un espacio dedicado a muchas expresiones y especialmente a la Historieta Educativa y sus múltiples posibilidades. Porque en esta enorme tarea no estamos solos en Argentina.

Que la historieta tenga cada vez un mayor protagonismo en las Escuelas es el objetivo de otros grandes amigos que construyen senderos a fuerza de sus propias inquietudes. Con ellos hemos compartido muchas experiencias en Encuentros, Talleres y Proyectos, intercambiando opiniones y aprendiendo uno del otro. Los invito a pasar por sus sitios, donde encontrarán a gente muy talentosa que tiene mucho por decir, no solo desde la gráfica impecable, sino también desde la humildad y sencillez humana y el ejemplo de trabajo constante por este gran Movimiento joven de la Historieta Independiente Argentina. Ellos son:

Aquelarre - **http://historietasaquelarre.blogspot.com** - Fundada en el año 1991, vive y sueña gracias a Marcos Vergara, Federico Baert y Caio Di Lorenzo en la bella ciudad de San Nicolás de los Arroyos.

Movimiento Banda Dibujada - **http://www.bandadibujada.blogspot.com** siendo sus principales integrantes César Da Col, Chanti, Junior, Fabián Mezquita,Adrián Montiniy Javier Rovella.

La Productora – **http://www.laproductora.com.ar** - Late constantemente en Cristian Mallea, Ángel Mosquito, Carlitos Aón, Gervasio, Jok y Luigi Guaragna.

Estamos trabajando para que sea el Tinta Nakuy 2009, el lugar de Encuentro de todas estas agrupaciones sumando a las recientemente creadas Unhil Córdoba y Unhil Santa Cruz, con la Coordinación de Carlos Lottersberger y Javier Fernández respectivamente.

Un nuevo tiempo se acerca y es bueno sentirse bien acompañado. Nunca podremos soñar exactamente lo mismo, pero sí podremos trabajar por objetivos comunes. Y los que integramos la unhil Tucumán, queremos encontrarnos, compartir, confraternizar, dibujar y escribir cada vez mejor, queremos editar libros y vivir de la Historieta, pero también queremos llegar con ella, a cada niño en las escuelas.

Porque cuando utilizamos cuadros o viñetas que narren una historia en clase, el alumno se motiva, presta atención y deja volar su imaginación esparciendo pura creatividad. Y es este convencimiento el que nos permitirá llegar a las escuelas, haciendo escuela, mostrándoles a los docentes cómo las características y las formas de expresión de la Historieta, abren vastas posibilidades pedagógicas.

Cuando podamos llegar con nuestras historietas en papel, lo estaremos haciendo con un medio de comunicación capaz de llegar a inimaginables lugares, a esos que no cuentan con tecnología; a los sectores sociales más desfavorecidos, a diferentes grupos de edades, especialmente, a los niños y a los jóvenes, quienes llevarán en adelante la bandera de la dignidad y de la cultura con identidad.

Porque no debemos olvidar que esos niños son como cartas en una botella, son un mensaje al futuro.

tebeosfera

cultura gráfica

BARBARA

BARREIRO/ZANOTTO

TOMO 1